Danskernes Historie Online
Danske Slægtsforskeres Bibliotek

Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliserings-projekt 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

FREDERIK SCHYBERG

TI AARS TEATER

ILLUSTRERET

GYLDENDAL

Frederik Schyberg

Dr. phil. Frederik Schyberg er født i København 1905. Baade paa fædrene og mødrene Side er han af Skuespillerslægt, og han voksede op i en Teateratmosfære, der blev et naturligt Udgangspunkt for hans senere kritiske Virksomhed.

*

I 1928 tog han Magisterkonferens i sammenlignende Litteraturvidenskab og blev kort efter Litteratur- og Teaterkritiker. Jævnsides med Anmeldervirksomheden fortsatte han sit litteraturhistoriske Arbejde, hvis første Resultat var den fortrinligt orienterende Bog „Moderne amerikansk Litteratur". I 1933 tog han Doktorgraden paa Afhandlingen om „Walt Whitman" og udgav samtidig en Oversættelse af Whitmans Digte.

*

Siden Dr. Schyberg i 1929 begyndte sin teaterkritiske Virksomhed, har han stadig hævdet sin Stilling som en af vore førende Dramaturger. Han læses af et meget stort Publikum, fordi han er i Besiddelse af en sjælden Viden og Dømmekraft og ejer en glimrende Fremstillingsevne. Baade som Kritiker og som Videnskabsmand hører Dr. Schyberg hjemme i første Række.

TI AARS TEATER

FREDERIK SCHYBERG

TI AARS TEATER

(1929–1939)

„Le vrai critique ne se contenteroit pas de savoir moucher la lampe; il sauroit aussi y verser de l'huile."

L.-S. Mercier.

KØBENHAVN

GYLDENDALSKE BOGHANDEL
NORDISK FORLAG
1939

COPYRIGHT 1939 BY GYLDENDALSKE
BOGHANDEL NORDISK FORLAG · COPENHAGEN

OPLAG: 1100 EKSEMPLARER

KLICHEERNE UDFØRT AF
NORDISK REPRODUKTIONSANSTALT

PRINTED IN DENMARK
GYLDENDALS FORLAGSTRYKKERI
KØBENHAVN

UDVALGTE KRITIKKER

VOLPONE
SÆLSOMT MELLEMSPIL
SOLDAT SCHWEJK
KUNSTUGER I BERLIN 1930
VÆRINGERNE I MIKLAGARD
CANT
VORE EGNE MANDARINER
DANSK TEATER 1931
ELISABETH AF ENGLAND
AFSPORET
VALKYRIE
MARIUS
ORDET
HR. LAMBERTHIER
DEN HVIDE RING
HELLIGTREKONGERS AFTEN
SORG KLÆDER ELEKTRA
PEER GYNT
DET SVAGE KØN
GUDS GRØNNE ENGE
DE UDVALGTE
DEN GODE JORD
PAA SKÁLHOLT
PAS PAA MALINGEN
GÖSTA EKMANS HAMLET
DEN LILLE BUTIK
LIGE FOR LIGE
DU SKØNNE UNGDOM
RECENSENTEN OG DYRET
NU ER DET MORGEN
BODIL IPSENS JUBILÆUM
TOVARITCH
HAGBARTH OG SIGNE
ENKEN I SPEJLET
DEN POLITISKE KANDESTØBER
DEN LILLE CAFÉ
GLORIUS MIRAKELGØGLEREN
CIRKUS JURIS
KAJ MUNKS HAMLET
KÆRLIGHED UDEN STRØMPER
KENTAUR
ET DUKKEHJEM
BARNET
SVENSK GÆSTESPIL:
1) MEDEA
2) ETT DRÖMSPEL
ROMEO OG JULIE
NAPOLEON DEN ENESTE
EVA AFTJENER SIN BARNEPLIGT
WIEN-BUDAPEST
DARDUSE
VILDANDEN
TEATER I OSLO 1937
DØDSDANSEN
LASER OG PJALTER
HVIS JEG HAVDE PENGE
NEDERLAGET
EN IDEALIST
JEAN DE FRANCE
CHAS
MISANTROPEN
HVEMSOMHELST
HIGH TOR
DANSK TEATER 1938
ANNA SOPHIE HEDVIG
GENBOERNE

BILLEDFORTEGNELSE

Karin Nellemose og Poul Reumert i „Volpone“ 7
Carl Alstrup som Soldaten Schwejk 14
Else Skouboe og Eyvind Johan Svendsen i „Afsporet“ 39
Inga Tidblad, Poul Reumert og Hass Christensen i „Marius“ 43
Holger Gabrielsen som Malvolio 54
Poul Reumert i „De Udvalgte“ 71
Anna og Poul Reumert i „Nu er det Morgen“ 100
Bodil Ipsen som Dronning Elisabeth 102
Holger Gabrielsen, Jonna Neiiendam og Johannes Poulsen i „Den politiske Kandestøber“ 114
Johannes Meyer, Henrik Bentzon og Betty Nansen i Kaj Munks „Hamlet“ .. 123
Karin Nellemose og Holger Gabrielsen i „Kærlighed uden Strømper“ 127
John Price, Inge Hvid Møller og Ebbe Rode i „Kentaur“ 131
Else Skouboe og Hans Kurt i „Romeo og Julie“ 143
Holger Gabrielsen, Eyvind Johan-Svendsen og Bodil Ipsen i „Napoleon den Eneste“ 147
Johannes Poulsen som Darduse 155
Carl Alstrup, Else Skouboe og Johannes Meyer i „Vildanden“ 159
Thorkild Roose i „Nederlaget“ 182
Johannes Poulsen og Charles Wilken i „Jean de France“ 188
Situationsbillede fra „Chas“ 192
Clara Pontoppidan i „Anna Sophie Hedvig“ 212

For Hjælp ved Tilvejebringelsen af Bogens Billedmateriale takker jeg, først og fremmest *Jensenius*, med hvem jeg i otte af de forløbne ti Aar har haft et inspirerende, bladligt og kritisk Samarbejde, men dernæst Fotograferne *Mydtskov, Kehlet* og *Holt & Madsen*, der med enestaaende Beredvillighed har stillet deres Arkiver af værdifulde Teaterfotografier til min Raadighed.

September 1939. *Frederik Schyberg.*



Karin Nellemose og Poul Reumert i „Volpone“.

Stefan Zweig: Volpone.

Det oprindelige Stykke „Volpone" er af den store *Ben Jonson*, Shakespeares Samtidige, — skrevet 1607 og med den Tendens at hudflette denne Verdens Laster. Hovedpersonen Volpone er en gigantisk Karaktérskildring af den perverterede „Gerrige", der ved sin Tjener Moscas Hjælp bedrager og udsuger sin Omgangskreds, ja som Toppunkt — ved at anstille sig dødssyg — faar „Vennerne" til at overbyde hinanden i Gaver og Geménheder, hver for sig med den Hensigt at opnaa at blive hans eneste Arving. Det er en grel og grusom Fremstilling af det evige „Arve"-Problem; med hæslige Farver er alle disse smudsige og lave Pengejægere tegnet. Slutningsindtrykket af Ben Jonsons Stykke er ikke befriende eller forløsende, tværtimod efterlader det en Stemning af ubeskrivelig Lede ved den usle Verden.

Af Ben Jonsons Sædekomedie har nu den elegante raffinerede Wiener *Stefan Zweig* gjort sit Stykke „Volpone". Intrigen i det klassiske Lystspil har han bevaret, men Tanken at revse en vanartet Samtid er faldet bort, han har sat Humorens fulde Belysning paa dette Spil om, hvordan de mere kloge narrer de mindre kloge, hvordan Skurke narres af Ærkeskurke, — ja, over Ærkeskurken *Mosca*, Volpones Tjener, har han endda kastet et Skær af fandenivoldsk Sympati. Det er da ogsaa Mosca, der til Slut — i Modsætning til det oprindelige Stykke, hvor alle Skurkene maatte vandre i Fængsel — staar med Palmerne i Hænderne. De andre samlede paa Guldet for Guldets egen Skyld, dyngede det op i Skabe og Kister til ingen Verdens Nytte, — men Mosca er hos Zweig blevet en Livglædens, Overstadighedens Apostel, der inden Tæppefald aabner de laasede Skabe og Kister og strør Pengene om sig: „Pengene er Verdens strømmende Blod, som ikke maa hemmes og standses af havesyge Oldinge." Slutningsindtrykket af Zweigs Bearbejdelse er festlig Befrielse.

Det er i Venedig, at alle Intrigerne udspilles, og Stefan Zweig har gjort dette til en væsentlig Ting i sin Bearbejdelse. Letfærdig, straalende, solbeskinnet, fuld af Guitarers Klang og af Kanalers Plasken og

Vuggen, har Zweig genskabt Renæssancens Venedig som Baggrund for den overstadige Handling, Tizians og Aretinos Venedig. — —

Det har endvidere været Bearbejderens Hensigt i sin „Volpone" at give ligesom et samlet Begreb om Renæssancens berømte, berygtede Lystspil. De kendes ikke mer eller *kan* ikke kendes paa Grund af deres gennemgribende Usædelighed, men Zweig har lyttet sig til Tonen af Ariostos, af Aretinos, af Lodovico Dolces dristige, ryggesløse, trods alt charmerende Komedier, og reproduceret dem med Mesterskab i sit Stykke. Et dristigt Forsøg, *at skabe en Generalnævner for en hel Epokes dramatiske Kunst*, er her lykkedes. Som Zweig til sin Mosca har sammenlagt alle Verdenslitteraturens Scapin'er, Sganarell'er og Henrik'er — og ud deraf faaet en vidunderlig morsom Tjener- og Snyltegæst-Figur, saaledes har han sammenlagt alle Renæssancens, for Nutidsteatre uspillelige, Lystspil og ud deraf skabt 1929's største dramatiske Succes og et af de værdifuldeste kulturelle Aktiver for Teatre med litterære Prætentioner.

Hvordan var nu i Aftes Forholdet mellem den litterære Opgave og den teatermæssige Løsning?

Svaret maa retfærdigvis blive: En stor Opgave, storartet løst. Det blev virkelig igen en dramatisk Festaften i Det kgl. Teater. Trods Renæssancedrøjhederne i dette forvorpne Lystspil (der ikke var blevet mildnede gennem Carl Gandrups massive Oversættelse af det), fandt Teatret og Teatrets Publikum hinanden i en hjertelig Omfavnelse.

Skylden herfor er først og fremmest Personalets. De to Hovedroller var besat bedre end maaske noget andet Sted i Europa. Jeg mener dermed, at de var hinanden jævnbyrdige; saavel i Tyskland som i Sverige, hvor det først har været spillet, har den ene været forsømt til Fordel for den anden. Men ogsaa de mange vigtige Bipersoner var for største Delen mere end dækkende besat. Hr. Valdemar Møller som Aadselgribadvokaten, Hr. Rasmus Christiansen som den hundredaarige, livskraftige Corbaccio, Fru Karen Poulsen som Hetæren ydede deres bedste Kunst, og Hr. Tavs Neiiendam overraskede som den ærlige, men dumme Soldat Leone ved i et ypperligt Kostume at „fylde" udover sit almindelige Format. Indvending kan rettes mod, at Fru Karin Nellemose var blevet sat paa den vanskelige Post som Hustruen, der ofres. Hendes kloge og smukke Spil ufortalt — denne Rolle bør spilles af et mere forhærdet Temperament blandt Teatrets Damer; Volpones Voldtægtsforsøg blev for væmmeligt nu. Den alvorligste Indvending gælder dog Hr. Ottesen, hvis Evner vist er ved at blive overvurderet. Spillets

Logik brast, naar denne Corvino havde Ordet. Hr. Neiiendam *sen.* burde have spillet denne Rolle.

Men til de to altbetingende Hovedfremstillere, Hr. Reumert og Hr. Gabrielsen som Volpone og Mosca. For begges Vedkommende betød denne Aften en Milepæl paa deres Vej; men de to Roller giver rigtignok ogsaa Lejlighed for Skuespillerne til at holde kunstnerisk Eksamen med sig selv, spille paa deres hele Register og vise, hvor højt og hvor dybt det gaar.

Hr. Reumert havde med genial Fantasi brudt med den allerede eksisterende Tradition for den problematiske Levantinerfigur som et Slags levendegjort orientalsk Tæppelager, en traditionel Shylock. I Stedet gav han os et mesterligt Billede af den yppige, effeminerede Østerlænding; dette var selve Indbegrebet af Levantens vamle, lumre Blødagtighed midt i en frimodig usædelig Stad ved Havet, syg og lasciv paa een Gang. Saaledes har Heliogabal set ud, bragt fra Syrien til Europa for at herske over Romerne! Men Reumert gav mere endnu; med hel myteskabende Kraft forklarede han denne Vellystnings Trang til at gøre andre ondt, selve det onde Princip blev her levendegjort, lyste ud af hans betændte Blik. Der var i hans Plastik Øjeblikke af monumental Fornyelse, og i sidste Akts Kulmination løslod Kunstneren ud af sin Fysiks Overflod en saadan Tyfon af menneskelig Lidenskab, at den næsten rev Publikum over Ende. Dette var en Verdenspræstation.

Noget lignende gælder Hr. Gabrielsens, selvom Opgaven er mere ligetil, naar man nu engang *er* Teatrets klassiske *gamin.* Men meget af en Fornyelse betød dette dog for ham, noget paa een Gang animalsk og friskt var der over hans unge Venetianer. Teknikeren Poul Reumert fik Svar paa Tiltale her — for Kendere af det højere Skuespils utroligt krævende Kunst var denne Kunstnerkamp en Nydelse. Gabrielsens største Sejr (Sejren over sig selv) var det forbløffende brillante *pianissimo,* han i denne Rolle for første Gang bragte i Anvendelse. Har Johannes Poulsens interimistiske Fjernelse ikke betydet andet paa Kongens Nytorv, saa har den betydet, at der nu atter kan tales *sagte,* selv i Kostumestykker dér — at Ordets raffinerede Kunst igen kan komme til sin Ret.

Dr. Rostrups Arrangement var al Ære værd. Den søde Vals og de Callot'ske Dansere skyldes vel ogsaa ham. Men mod den iøvrigt udmærkede Draperidekorations Bagtæpper (realistiske farvelagte Postkort fra 90'erne) maa der protesteres. Man kan ikke spille Fremtidsmusik paa saa bleg en Baggrund. *Svend Johansen* burde have malet os Renæssancens, Stefan Zweigs og „Volpone"s farvemættede Venedig.

Om Teatrets Kunst og dets Forhold til vor Tid raser der for Tiden stærke Kampe, teoretiske og praktiske. Kravet om en moderne Teaterkunst bliver stærkere og stærkere; der ønskes et Drama, som virkelig staar i Rapport til Nutiden. Klassikernes Stilling berøres i Særdeleshed deraf, og Teatrets Elskere er ivrige for en Løsning af netop dette Problem.

De store Teater-Klassikere klarer sig nok, har det allerede vist sig, Shakespeare og Molière — men de andre? Stefan Zweig har givet Svaret hvordan. Han har i Praksis bevist, hvordan en længst forsvunden Epokes Teater kan bevares ved at omskabes og samtidig aandfuldt belyses gennem en Nutidsdigters Strejflys over typiske Træk.

Og Teatret fremførte hans Bevis med lysende Logik.

15. September 1929. *Dagens Nyheder.*

Eugene O'Neill: Sælsomt Mellemspil.

Der er noget bedrøveligt i, naar man staar overfor et moderne digterisk Mesterværk som „Sælsomt Mellemspil" og overfor en virkelig Indsats fra Teatrets Side, ikke at kunne anerkende denne Forestilling, saaledes som man havde ønsket det. Men Teatrets Indsats hemmedes paa saa godt som alle afgørende Punkter af dets Mangel paa en virkelig Sceneinstruktør. Ikke alene Forfatteren, men ogsaa Skuespillerne, der i et saa vanskeligt Stykke som dette kræver afgørende scenisk Hjælp, var dels ladt i Stikken, dels ført paa gale Veje. De Momenter af stor Stemning, som alligevel svævede gennem Tilskuerrummet nogle Gange i Aftenens Løb, frembragtes alene, naar Stykkets mægtige Aand rørte sig paa Trods af Instruktøren, eller naar Fru *Bodil Ipsen* naaede Højdepunkterne af sit Genis Formaaen i denne, den mangfoldigste moderne Kvinderolle, hun endnu har spillet.

„Sælsomt Mellemspil" er et Værk, hvori det usigeligste og dybeste i Menneskers Liv er søgt fremstillet i Rampens Lys. Vi følger fire Mennesker fra Ungdom til Alder og i alle deres Sjæles Sejre og Nederlag — Nederlag til Slut for de tre, fordi deres Kærlighedsevne led Skibbrud i Livet, Sejr kun for den fjerde — hvis Liv blomstrede op paa den Løgn, at det Barn, hans Hustru skaffede sig med en anden Mand, var hans.

Hovedpersonen er ellers Kvinden Nina. Hun fik ikke den Mand, som hun elskede. Hendes Far hindrede af Skinsyge Brylluppet, og den Elskede, Gordon, faldt i Krigen. Sjælesyg kaster Nina sig ud i Sygepleje, hun vil „elske" alle de saarede paa Lazaretterne, men lever vildt og opnaar kun at kaste sig bort. Hendes Ven, Lægen Darrell, raader hende til at gifte sig og faa Børn, det kan redde hende — og understøtter, at hun tager den sunde, runde Sam, som hun holder af paa en moderlig Maade og gerne vil have til Far for sit Barn. Hun staar ogsaa foran at skulle have et Barn med ham, da Sams Mor afslører for hende, at det paa Grund af Sindssyge i Familien ikke maa komme til Verden. Nina lader sig uden Sams Vidende og efter en grufuld Sjælekamp operere. Men Sam maa have et Barn, og hun indlader sig i et Forhold til Lægen Darrell, der af racehygiejniske Grunde, som et Eksperiment, gaar med til det, men strander derpaa, fordi Kærligheden indfanger ham, og Løgnen (overfor Vennen Sam) slider ham op. Sam derimod vinder frem i Livet med sin Hustru, som han elsker, og sit Barn, som forguder ham og hader sin rigtige Far, Darrell, hvis Forhold til Moderen det instinktivt aner. Som voksen glider denne Dreng fra hende, forelsker sig i en sund og stærk moderne Pige, overfor hvem Nina føler den mest svidende Skinsyge; efter Faderens Død tager han hjemmefra med sin unge Brud. Darrell søger bort — og Nina sidder ene tilbage med en Ven fra Ungdommen, Marsden, der gennem hele Stykket elskede hende paa en bleg og kønsløs Maade, og nu, da Livets Brand er ved at slukkes ud, „faar" hende, som han ene ønskede det og kunde magte det.

Denne Tragedie, som vi følger i alle Enkeltheder, belyst af O'Neills raffinerede Teknik, hvor de Optrædende ikke alene siger deres Replikker, men i en Slags afsides Replikker og Monologer tillige udtrykker deres hemmeligste Tanker fra Scenen — er jo afgørende præget af Freud. Stykket handler om en Fortrængning; Nina fik ikke den eneste rette at elske — de rædselsfulde Følger for hende selv og de andre er Stykkets Indhold. Men Stykket, „Mellemspillet", mellem første og sidste Akt, indesluttes af endnu en Grundtanke: Som Faderen i første Akt hadede Gordon, forhindrede Nina i at faa ham og saaledes ved sin „Afsporing" af Datteren blev Skyld i den hele Tragedie — saaledes hader Nina i sidste Akt sin Søns Elskede. Hun gør alt for at hindre Partiet og begaar saaledes den samme Forbrydelse mod sin Søn, som man i sin Tid begik mod hende. Vennerne lægger sig imellem, og vi aner, at de to Unge faar det modne, sunde Liv, som *de* blev snydt for. O'Neill

slutter sit Stykkes Ring saaledes: Paa begge Sider af Livets Mellemspil staar Forældrenes evigt uforstandige og evigt uforstaaede, tragiske Flok. — Hele denne Mening med Stykket, Parallelen mellem Nina og hendes Far, havde Instruktøren, Anker Larsen, med næsten genial destruktiv Evne fjernet af Forestillingen og derved skadet den afgørende.

Det tekniske Problem, de talte Tanker, var ikke løst. Personerne „tænkte" i samme Stemmeleje, som de talte, og tilvejebragte derved Forvirring paa Tilskuerpladsen. Plastisk understregede Personerne deres Tanker paa samme Maade som deres Replikker. Men dette er meningsløst, Plastikken røber dem da for de andre, som jo intet maa vide. Det mest beskæmmende for Instruktøren var dog, at det tydeligt for Tilskuernes Øjne momentvis blev klart, hvordan det burde have været gjort: Tankernes tørre Kynisme gives i et bestemt refererende Tonefald, hvorimod den talte Repliks bevægede Nuancering med al Tydelighed kontrasterer (jvf. Scenen, hvor Sam bag Avisen med en frisk talt Replik bryder ind i Strømmen af de andres monotone „Tanker").

Anker Larsen er Sjælekender, men hans Psykologi er af opløsende Art, ikke af samlende — derfor er han ikke Teatermand, ikke Instruktør. Hver Replik var debatteret, vendt og drejet, det kunde man mærke, men vendt og drejet til den smuldrede mellem Fingrene. Af levende Situationssans i Optrinene ikke Spor, den vigtige Stigning i 4. Akt, hvor Aftalen mellem Nina og Darrell træffes, udeblev, som iøvrigt alle Stigninger og scenetekniske Afvejninger udeblev. Det er ikke for meget sagt, det er snarest en Kompliment, at Mage til Iscenesættelse har man overhovedet aldrig set paa Det kgl. Teater.

Over Skuespillerne gik dette selvfølgelig i væsentlig Grad ud. Hr. Roose var ikke heldig som Marsden. Den samme Mangel paa Humor og Ironi, som skæmmede hans Jacques i „Som man behager", gjorde sig gældende her. Denne voksne Mors Dreng paa Flugt fra Livet kan kun gives af en helt levende, moderne Skuespiller. Et Hovedtræk i saadanne Kvindemænds Karakteristik er netop den *Ironi*, hvormed de i deres Tale afvæbner andres Ironi overfor dem.

Som den unge Pige, der ifølge Teksten skal ligne Nina som ung, blot være sundere, var Frk. Lendrop en beklagelig Misforstaaelse.

Og Hr. Eyvind Johan-Svendsen som Darrell var tydelig ødelagt af en Instruktion, der havde givet ham en Ring om Benet. Da han i sin Hovedscene i sidste Akt skal hæve sig til Poesi, til kosmisk Kraft (en uhyre vigtig Side af O'Neills Teater) faldt hans Replikker til Jorden som stækkede Fugle. Sit Talent viste han kun i Scenen med sit eget

Barn, som hader ham. Stykkets Hjerte bankede her paa Trods af Instruktionen. Karen Lykkehus, fra Teatrets Elevskole, spillede smukt og overbevisende som Drengen.

Tilbage, som Aftenens positive Indhold foruden Stykket, var der saa Fru Ipsens blændende Præstation som Nina. Vi fulgte her en Kvinde gennem alle Livets skiftende Faser fra den yngste haarde Lidenskab til den ældste trætte Ro — alt lige suverænt fremstillet. Maaske næstsidste Akts graanede Heroine er det Billede, man længst vil bevare af denne skønne, sande Mennesketegning.

Hr. Carlo Wieth var fortræffelig som Sam. Morsomt at se en Skuespiller genopstaa paa sit oprindelige Felt og i sin oprindelige Form. Forældrenes uforstaaede Flok var repræsenteret af Hr. Nic. Neiiendam og Fru Clara Pontoppidan. Ypperligt havde den sidste omgivet sin Figur med en Atmosfære af tvingende Nødvendighed, som forsonede med Stykkets vanskeligste og stærkeste Scene.

Endnu en Gang: Skade, at en Forestilling, som alle havde ventet sig saa meget af, for Teatret blev et Nederlag. Skylden er Anker Larsens. Et Digterværk var sat i Scene, som man sætter en Rovfugl i Bur. Smerteligt ser den gennem Nettet op imod Himlen, hvor den skulde have fløjet.

23. September 1929. *Dagens Nyheder.*

Soldaten Schwejk paa Fønixteatret.

Det er en virkelig Fortjeneste af Ludvig Brandstrup, at bringe den tjekkiske Forfatters allerede verdenslitterære Sceneskikkelse frem paa et københavnsk Teater. Tjekkerne har i Efterkrigstidens Litteratur gjort deres egen særprægede dramatiske Indsats, først og fremmest Hasek med sin Soldat, men ogsaa Frantisek Langer med „Periferi", det ejendommelige og fantasifulde Stykke, som gik paa Det ny Teater i Fjor. Der er en ganske bestemt Tone af Poesi og Satire over disse Digterværker fra Prag — og Tonen lød tydeligt igennem ved den københavnske Præsentationsforestilling, tværs igennem Max Brods, Karl Larsens og Ludvig Brandstrups tre Lag tysk-danske Teater-Bearbejdelser af Haseks Kæmperoman.

De mange Forvekslinger af Navnet „Swejk" blev ogsaa forklarlige. *Arnold Zweig,* der er Forfatter til en fremragende Krigsroman „Kampen om Sergent Grischka" forveksles ofte med Haseks Bog! Men der

er ogsaa Lighedspunkter mellem hans og Haseks Beretninger fra den mørkeste Østfront. Begge Steder kommer en uskyldig primitiv Sjæl ind i Krigsmaskineriets uhyre Kompleks, og begge Steder gaar det ham ilde. Sergent Grischka skydes virkelig, Soldat Schwejk er lige ved at blive det, men reddes i sidste Minut. De to Forfatteres Hensigt er nemlig vidt forskellig. Zweig tilsigter en patetisk Sang om Skæbnens Uretfærdighed, om Krigsførelsens Gru og Meningsløshed. Hasek vil blot en Satire, en jævn Vise om Daarskab og menneskelig Forstokkethed. Krigen har han kun Medlidenhed tilovers for; saa gale er Menneskene! Han kan det jo ogsaa lettere, forsaavidt som Tjekkerne ikke i den Forstand kæmpede paa egne Vegne i Verdenskrigen, men kun som Vasaller af Østrigerne slæbtes ud i Daarskaben.

Soldaten Schwejk er en halvgammel Prager, som vi træffer paa en tilfældig Restaurant den Dag, Verdenskrigen bryder løs. Han er saa revnende ligeglad med de politiske Hændelser, siger han — og slæbes af den Grund af det østrigske Politi for Retten som Majestætsfornærmer. Nu følger Begivenhederne Slag i Slag, han indkaldes til Soldat og udkommanderes til Fronten, hans smertefulde Reumatisme betragtes som Forsøg paa at simulere; han ender som Oppasser for en letlevende Løjtnant, der maa have en fuldkommen Taabe, der er villig til at tjene ham blindt. *Det* er Soldaten Schwejk; med rørende Omhu pusler han om sin Herre — og bringer ham i den bedste Mening i et Utal af Forviklinger og Forlegenheder, stjæler Oberstens Hund til ham for at gøre ham en Glæde, insulterer de øvrige Overordnede, skiller ham fra hans Kæreste, er Skyld i at han beordres ud i yderste Kamplinie etc. etc. Pjerrot, Dummepeter og Medmenneske i een Figur. Tilslut kommer han væk fra sin elskede Herre, flakker rundt som en herreløs Pudel, mistænkes paa Grund af sin planløse Strejfen fra Zone til Zone i Østkommandoens uhyre forgrenede Cellesystem for Spionage og skal skydes, naturligvis netop af sin egen Løjtnant, der i sidste Øjeblik opdager, hvem han er — og befrier ham. Alt imens præsterer denne primitive Sjæl sin sunde Fornufts Akkompagnement til Verdensarien, der udhyles i højere Luftlag. Han er en Sancho Pansa, som plat, men ægte menneskeligt, leverer Understemmen til det europæiske Sammenbruds Don Quixoteri.

Dette var i Berlin en Pragtrolle for Max Pallenberg, den benaadede Komiker. I København blev det en lignende Oplevelse takket være *Carl Alstrup*. Med vidunderlig Komik gengav han det sølle Vrøvlehoved, hvis Tale er i den besynderligste Uorden og fuld af de mærke-



Carl Alstrup som Soldaten Schwejk. Fot. Mydtskov.

ligste Associationer. Men han gav mere end dette rent taknemlige. Han gav et Skær af Poesi til dette mishandlede Menneskebarn, som bestandig ofres paa de altfor kloges Alter. Scenen, hvor han opdager Kanariefuglen i Løjtnantens Stue, og Kærligheden til Dyr i et Nu tænder hele hans Person, ligesom et Juletræ, stjernefyldt med tindrende Julelys. Eller Scenen, hvor han anholdes efter den lange, lange March i den skrupforkerte Retning, og Sulten og Trætheden og Mishandletheden og den menneskelige Uretfærdighed i al Almindelighed tegner dybe bekymrede Furer i hans Ansigt. Eller Scenen, hvor han skal skydes, og det giver et lille bitte Sæt i hans store, trætte Krop i det Øjeblik, da Kompagniet lægger an. Saadanne Scener viste, hvor stor en Kunstner, Menneskeskaber og Menneskeskildrer Alstrup har udviklet sig til. Og den lavmælte, indtrængende og intime Taletone, han i de sidste Aar har lagt sig til som sin særlige Form i dansk Teater, bidrager til altid at holde selv hans vildeste Komik ganske tæt ind paa Livet af Virkeligheden og Sandfærdigheden. Alstrup spiller nu — i Roller der passer ham som denne — Komedie, som man maa tænke sig, at de store Gamle har gjort det.

Den ydre Ramme var god, og de talløse Dekorationsskift forløb upaaklageligt. Ingen af de øvrige Optrædende gjorde sig dog særlig bemærket, men Kaj Lind og Brandstrup kan fremhæves for den diskrete Maade, hvorpaa de sekunderede Alstrup. Brandstrup har selv i sin Diktion, i hvert Fald naar han spiller Roller, noget af den Naturlighed, som er Talescenens egentligste og fornemste Grundvold. Der var Jubel over Alstrup. Naar Forestillingen har gaaet nogle Gange, vil sikkert den Stramning af Situationerne have fundet Sted, som helt vil gøre ogsaa *Stykkets* mangfoldige Værdier klare for Publikum. Det er endnu et Stykke Verdensrepertoire, der — takket være Professor Karl Larsen og Ludvig Brandstrup — er naaet frem til København.

6. Februar 1930. *Dagens Nyheder.*

Kunstuger i Berlin 1930.

I Anledning af Kunstugerne er der trods Junivarmen en Overflod af Teater her i Berlin, alle Stjernerne er endnu i Byen, paa alle Scener spilles der — og Repertoiret er af virkelig Kvalitet. Yndere af det klassiske Drama kan se Shakespeares „Julius Cæsar" paa Volksbühne, Goethes „Ifigenia" paa Kammerspiele, Schiller, Grabbe, Ibsen og Strind-

berg i rigt Udvalg paa Statsscenerne — men interessantere end alt dette er dog de fire Uropførelser af Skuespil fra vor Tid, som dels Statsteatrene, dels Reinhardt- og Barnowsky-Scenerne har bragt. De Skuespilentusiaster, hvem Udviklingen af vor Tids Teater hidtil har givet Grund til Bekymring, har i disse fire Opførelser kunnet finde Træk af et virkeligt værdifuldt moderne Drama, som er ved at blive til. Tidens kaotiske Indhold er altsaa ved at afklare sig, er ved at tage kunstnerisk Form, om end det ofte paa forstyrrende Maade endnu sprænger den kunstneriske Ramme.

Højst interessant er den Enhed, som forbinder disse fire moderne Stykker af Forfattere, som ellers ikke har meget tilfælles, og hvis Emner dels er historiske, dels moderne. Alle fire proklamerer de paa demonstrativ Maade Bruddet med det traditionelle Teater, med Teater-„virkeligheden", Teaternaturalismen — Spillet er Spil, det fremhæves bestandigt, selv midt i Spillets Illusion, og det historiske Skuespil anerkendes kun, naar det har tydelig Relation til den moderne Virkelighed. Panoptikonteatret er hermed undsagt; „historiske Interiører" er ikke Teater, efter disse Forfatteres Mening.

I Pirandellos „Heute wird aus dem Stegreif gespielt" bryder Skuespillerne af midt i Scenerne og forhandler med Instruktøren om, hvordan man nu bedst gaar videre, i Unruhs „Phæa" kastes man midt ind i en rystende Illusion, som et Par Minutter efter afsløres som blot en Tonefilmsoptagelse — senere hen belurer Filmskameraet et Stykke gribende *Virkelighed*, som Instruktøren har til Hensigt at sætte ind i sin Film og udgive for Kunst; i Hasenclevers „Napoleon greift ein" spiller den genopvakte Napoleon selv med i Optagelsen af sit Liv paa Film —, i Claudels „Columbus" deles Hovedpersonen ud i to, Columbus i Timeligheden og Columbus i Evigheden, — og Columbus i Evigheden overværer blandt Publikum den sceniske Fremstilling af sit eget Liv. Ja, den kloge og fine Claudel har af Pirandello annekteret saa meget, at Publikum hos ham som hos Pirandello fra Tilskuerpladsen protesterer mod visse Scener og savner andre, som Forfatterens Repræsentant, „Fortælleren", saa maa paavise ikke „hører til" i Digterens Spil. — —

Denne Spaltning af Teatret i to, en handlende og en betragtende Funktion, kan i første Øjeblik forvirre og irritere Publikum, de virkelige „Betragtere" — men denne Spaltning er jo blot et lidenskabeligt Indlæg i *Diskussionen om Teatret*, den kraftige, haardhændede (men i Øjeblikket tiltrængte) Demonstration paa ny af Teatrets egentlige Væ-

sen og Mission som et Hulspejl, for Menneskets Ansigt som for Tidens. Napoleon ser til, Columbus ser til — og saaledes ser ogsaa Du og Jeg fra Gulv eller Galleri til, mens vort Liv for vore Øjne spilles ind i Teatrets store Kamera. At betragte sig selv i denne store Linse, som forstørrer og formindsker efter guddommelige Love (ikke viser os „realistisk", som vi tilsyneladende er i vort Hverdagstøj paa Sjæl og Legeme), det er Udbyttet af at gaa i Teater. Teatrets nuværende Krise betinges af, at vor Tids Mennesker kun sjældent virkelig ser vor Tid paa Teatret, hele det saakaldte „moderne Repertoire" fra før Krigen er jo allerede nu forældet Teater i uhyggeligste Forstand. I samme Øjeblik Publikum paa ny for Alvor ser sig selv ind i Øjnene — i Scenerummets Spejl med Rampelysets gyldne Ramme omkring, er Teaterkrisen overvundet, og vor Tids Drama blevet til.

— Relationen til vor egen Tid! Man har længe set, at her var Kærnen. Moderniseringen af Klassikerne havde jo netop den Mening, Jessner spillede „Hamlet" i vor Tids Kostumer, ikke for Sensationens Skyld, men for at understrege og gøre klart, at Problemet Hamlet ikke er Historie, men i højeste Grad nærværende og aktuelt, — og ved hans Opsætning af Strindbergs „Gustav Adolf", som havde Première her den 3. Juni, saa man endnu et Eksempel paa denne hans omstridte Praksis. Overalt hvor det var muligt, blev Ligheden mellem Trediveaarskrigen og Verdenskrigen trukket frem, ja i enkelte Øjeblikke kom Gustav Adolfs Officerer ind med moderne Officerskapper over Uniformen. I en enkelt Scene opnaaedes en stor Virkning; Slagmarken ved Breitenfeld fremstilledes som en kæmpemæssig Kirkegaard med en Skov af sorte Kors, som vi kender dem fra Verdenskrigens Slagpladser, — og over den kom nu de sejrrige svenske Officerer gaaende og sagde: En herlig Dag. Femten Hundrede er døde! — Det historiske Panorama blev her pinefuldt nærværende for et moderne tysk Publikum. Men ellers maa denne Forestilling betegnes som ligegyldig. „Gustav Adolf" er det svageste af Strindbergs mange historiske Stykker, dets Betragtninger over Religionsstridigheder fra Trediveaarskrigen er Nutidsmennesker uvedkommende — og Statsteatrets Skuespilpersonale, rigt paa Haandværkere, fattigt paa kunstneriske Personligheder, formaaede ikke at interessere i disse Roller. Den ganske fine Skuespiller Rudolf Forster havde af Gustav Adolf, der af Strindberg selv karakteriseres som „en Musketér, en Henri Quatre" gjort en fra første Færd mismodig, træt og tvivlraadig Grubler uden Glimt af den Humor, som nu og da an-

gives i Situationerne. Trods Jessners Indsats forblev Forestillingen derfor blottet for vor Tids *Indhold,* den var en Teori, som ikke holdt Stik overfor Dommeren i Salen.

At Opførelsen af Pirandellos „Heute wird aus dem Stegreif gespielt" paa Lessingteatret blev en af de eklatanteste Fiaskoer i Berlins Teaterhistorie skyldtes noget lignende. Man havde ventet sig meget af denne Forestilling, den var sat op med Fantasi af den begavede Gustav Hartung, spilledes af fortrinlige Skuespillere og var af Forfatteren forsynet med alle de Raffinementer, som et moderne Publikum ellers gouterer. Publikum „spillede med"; en Snes umaskerede Skuespillere var fordelt i Salen og animerede Spillet eller protesterede mod det med høje Tilraab. Personerne deroppe skændtes med hinanden og med Instruktøren, protesterede mod deres Roller og maskerede sig af, naar de ikke fik deres Vilje, — en Skuespiller fik ikke den Dødsscene, han havde ventet; da han derfor „var død" saa virkningsløst, som Instruktøren nu vilde det, rejste han sig op for Publikums Øjne og demonstrerede nu, hvordan han havde „tænkt sig" at dø. Skønt han kun markerede en saakaldt „stor Dødsscene", opnaaedes en mægtig teatralsk Virkning. Videre kan Spillet mellem Illusion og Desillusion, Virkelighed og Teater næppe drives. Naar det alligevel ikke virkede paa Publikum, skyldtes det, at Handlingen, *Indholdet* i Stykket kun var ligegyldigt. En italiensk Officer gifter sig med Datteren af en zigeuneragtig, letsindig, livsglad Familie — og piner hende saa bagefter ihjel med Skinsyge, Ensomhed og Ugemytlighed. Der var i Skildringen af Familien, de forvorpne Døtre, den amoralske Moder, den forkuede, hjerterene Fader, Momenter af digterisk Skønhed; men Temaet var episk (Pirandello er jo en fremragende Novelleforfatter) mere end dramatisk og kvaltes af den hypermoderne Form, som det ikke havde nogen indre Tilknytning til. Pirandellos Indsats for moderne Drama har i det hele mere været i Opløsningen af en gammel Form end i Skabelsen af en ny, han er en lidenskabelig *Benægter,* ogsaa derved er han uaktuel — og maaske ogsaa deraf denne hans afgørende Fiasko.

Succes blev derimod Hasenclevers „Napoleon greift ein" paa Theater in der Königgrätzerstrasse. Hasenclever lagde sig med „Ehen werden im Himmel geschlossen" fra forrige Aar i Spidsen af de moderne tyske Dramatikere — og har i Aar med et sensationelt Emne villet overgaa sig selv. Napoleon, som i Vokskabinettet er anbragt ved Siden af Kvindemorderen Landru og af Etablissementets Publikum betragtes med stedse dalende Interesse (han er uaktuel, ligesom hele det historiske

Panoptikonskuespil paa Teatrene er det), beslutter at gaa ud i Livet paa ny og hævde sig. Vi ser ham nu stillet overfor moderne europæisk Politik (heftigt, men til ingen Nytte protesterer han mod Amerikaniseringen og kæmper for Europas forenede Stater — „min gamle Idé!") og overfor moderne europæisk Erotik, der overrasker selv en gammel Kvindeelsker som ham. Sluttelig engageres han til at spille med i Filmen om sig selv, erfarer for første Gang af Manuskriptet, at Josephine har bedraget ham — og prøver i et Øjeblik af rædselsfuld Illusion at kvæle Skuespillerinden, som fremstiller Josephine. Attentatet mislykkes, men Napoleon vender dyster tilbage til Vokskabinettet og erklærer, at en Mand i Grunden altid burde dræbe den Kvinde, han elsker. („Vi begynder at nærme os hinanden, Majestæt," siger Landru). Dette underholdende Spil blev som sagt en stor Succes, denne Napoleon har ogsaa mere at sige et moderne Publikum end Strindbergs Gustav Adolf, — alligevel kan det ikke nægtes, at Hasenclever i nogen Grad har svigtet sit Emne, bygget en Sketch over det i Stedet for et Skuespil og altsaa vist sig som en mindre Digter, end han i Grunden er. Det virkelig store Teater skabtes i denne Forestilling alene af *Werner Krauss*, der med sin Napoleon-Fremstilling i enkelte Øjeblikke formelig fyldte Rummet med Anelser om det Evige.

De to egentlige digteriske Oplevelser i Kunstugerne var Fritz von Unruhs „Phæa" paa Deutsches Theater og Paul Claudels „Columbus" med Milhauds Musik paa Statsoperaen, Unter den Linden. I blændende Iscenesættelse overværede man i „Phæa" et helt moderne Spil, sprængfyldt med Tidens Indhold, udtrykt med suveræn Beherskelse af Teatrets Midler af Teatrets Mester Max Reinhardt — samt i „Columbus" et stort historisk Spil, som Nutiden ønsker det, fremragende iscenesat af Operaens Intendant Franz Ludwig Hörth, dirigeret af Kleiber og med Panos Aravantinos' ligefrem himmelsk dejlige Dekorationer.

Fritz v. Unruh skildrer i sit Skuespil en Kreds af Efterkrigsmennesker, der er strandet paa Filmsfabrikationens moderne Ararat, — tidligere Officerer, der nu er Statister, havarerede Kunstnere, som nu driver allehaande kunstnerisk Hokuspokus, en lille Nutidspige, kvik og amoralsk, der danser foran Filmsmolokens aabne Gab i Haab om at blive slugt og lavet om til en „Stjerne", en russisk Storfyrste, dekadent og fordrukken, — endelig en Digter, der har solgt sin Sjæl til Molok og nu raser over den happy end, hvis Sandhed han benægter, men som man forlanger, han skal sætte paa den Film, i hvilken han har ønsket at udtrykke sin Tid. Over dem alle hersker Filmsselskabets

enevældige Direktør, en Mand, for hvem Filmsproduktionen er blevet Monomani, blevet Lidenskab. Han har drevet alle de tekniske Hjælpemidler op til et Højdepunkt af Fuldkommenhed og er nu dødelig utilfreds med de „Kunstnere", hvis professionelle Kneb skal gøre det ud for Liv og Sandhed, hvis Manérer og Unoder skal fotograferes og kaldes Kunst. Han vil have Mennesker, *Mennesker*, i sine Films — og med pervers Genialitet slaar det ned i ham, at den Kærlighed, som han i Atelierne ser opstaa mellem den lille forfængelige, forvildede Pige og Digteren, det desperate, drømmende, upraktiske Menneske — at den maa kunne udnyttes i hans Produktions Interesse. Hvor de to nu mødes og skilles i Atelierne og paa Paaklædningsværelserne, belurer Direktøren og Fotograferne dem, og mens hun bliver Menneske i sin første store, rene, uegennyttige, brændende, smertende Kærlighed, som hun erklærer den Elskede med sublim Aabenhjertighed — laver Direktøren „Kunst" i en Række enestaaende Optagelser. Til sidst røbes det ved et Tilfælde for hende, at alt, hvad hun har sagt — i Fortrolighed, Hengivenhed og Hengivelse — er bleven optaget paa Tonefilm, og med et fortvivlet Skrig og en gribende Forbandelse over Filmsatelierernes „store Prostitution" styrter hun bort. Han efter hende. „Se nu alligevel at finde den *happy end*," raaber Direktøren efter dem. — Denne virkelig digteriske Idé med dens helt aktuelle Problemer er af Reinhardt bleven udnyttet til en Regiedigtning af mageløs Virkning. Hele Filmsselskabets mangfoldige Kompleks fra Kantine og Barberstue til det store Atelier og Direktørens raffinerede Kontor kommer vi igennem paa Drejescenen, og Mylderet af Individualiteter fremstilles af hans enestaaende Skuespillerstab, Heinrich George som Direktøren, et Menneske af gigantiske, uhyrlige Dimensioner, Grethe Mosheim som den lille Pige, Harald Paulsen som Digteren og endelig Curt Bois, Berlinernes Curt Bois, som den lille Nutidsbandit, Danser, Sanger, Alfons og Charmør, der i Filmsatelierernes Lysverden har fundet Livsbetingelser, som perverse Kunstplanter finder det i Drivhuses hede og vaade Glasverden. Ind imellem har Reinhardt til Friedrich Holländers besnærende Musik indlagt en Række Sange, foredraget dels af Mosheim, dels af Bois, hvorved Tidens Smag for den dramatiske Kabaret er imødekommet, uden at Digtningen som hos Hasenclever har lidt derunder. Opførelsen af „Phæa" var en kolossal Triumf for Reinhardt. Man har fejret ham i Anledning af hans 25 Aars Jubilæum; han har fejret sig selv ved at vise, at hans Teater stadig har det bedste Repertoire og det bedste Personale i Berlin.

Claudels „Columbus" er af en anden Art end „Phæa". Det er et stort hymnisk, religiøst Spil, nærmest en Opera — som Antiken og Renaissancen drømte om det. Kaldt frem af Koret ser vi Columbus for os, han overskrider Grænsen mellem Drøm og Virkelighed og gaar ned blandt Tilskuerne, fra hvis Plads han nu overværer Spillet om sig selv. Koret ledsager Handlingen med Udraab, Spørgsmaal og Hymner som i de græske Tragedier. I en lang Række farverige Billeder ser vi nu Columbus' Liv, fra han som Dreng drømmer over „Marco Polos Rejser", til han som Voksen kommer til det spanske Hof og udrustes til Farten over Verdenshavet. — Forestillingens Sensation er de indlagte Films. Hvor Columbus staar ved Havet, er hele Bagtæppet et Filmsbillede, hvorpaa Bølgerne bruser og skummer mod Land. — Landgangen i Amerika fremstilles paa lignende Maade, bag Mellemtæppets Ranker og Grene ser vi Skibene stævne mod Kysten og Matroserne springe ned paa Stranden. Fra Aravantinos' Haand er navnlig Billederne fra Spanien uforglemmelige, — holdt i hvidt og sort fremstilles Isabellas Hof, hvor Dumhed, Misundelse, Forfængelighed og Gerrighed danser en Kvadrille. Til Slut ser vi Columbus døende i det fattige Værtshus, Columbus nede blandt Tilskuerne gaar op imod ham, overskrider endnu engang den lysende Grænse — og mens de to dybe Stemmer klinger sammen, synker Dekorationen i Jorden. I sidste Billede er vi i „Idéernes Paradis", fremstillet helt i Sølv, og hvor skønne Væsener leger med straalende Sæbebobler. Her er Columbus nu, siger Fortælleren, — og hvad er i Grunden Virkelighed? *Er ikke Idéernes Verden Virkeligheden, og er ikke vi Ligene, raadne og stinkende?* Inden Tæppet falder, ser vi Jordkuglen dreje sig midt i det mægtige Scenerum, omgivet af drivende Skyer. — Den teatralske Virkning af dette Spil er overordentlig; dets Uropførelse fandt Sted i Berlin, fordi Operaen i Paris ikke er moderne nok indrettet til at kunne fremstille de fordringsfulde Scenebilleder.

Det stærkeste Indtryk af de to Forestillinger „Columbus" og „Phæa" var dog, at to *Digtere* i dem havde erobret Scenen. Paa Vejen til vor Tids Teater er dette en ikke uvæsentlig Ting. Atter en Gang følte man, at der i og gennem Teatret bragtes En Bud fra „Idéernes Paradis".

13. Juni 1930. *Dagens Nyheder.*

Oehlenschläger: Væringerne i Miklagard.

Det kgl. Teater opførte i Aftes paa Oehlenschlägers Fødselsdag „Væringerne i Miklagard" — iscenesat af den nye Direktør Adam Poulsen og med Dekorationer af Harald Slott-Møller. Det hører til Oehlenschlägers svagere Arbejder, men Konflikten i det, Sammenstødet mellem senromersk Forfald og nordisk Primitivitet og Sundhed, og den maleriske Skueplads, Digteren har valgt til dette Møde, er alligevel af en saadan Art, at det endnu kan ses med Behag.

Vanskeligheden ved Opførelser af Oehlenschläger i vore Dage er Spørgsmaalet om, i hvilken *Stil* han skal spilles. Man kan gaa tilbage og naivisere dette Teater, og et Stykke som Væringerne indbyder dertil, det er af en egen bournonvillesk Balletstil i Optrinene; den nordiske Mø forklædt som Kriger, der endelig kaster Hjelmen, saa de gule Fletninger falder ned af Ryggen — eller den gamle Eremit, der pludselig afslører sig i Hallen som selve Olaf Trygveson for sine trofaste Kæmper — det er godt gammelt romantisk Teater, effektfulde Tableauer fra vore Oldeforældres Tid og rørende ved deres Patina. Man kan ogsaa gaa frem, rendyrke Ordet, som det skete ved „Aksel og Valborg"-Opførelsen i Fjor, iscenesat af Rostrup — spille Menneskekomedie, saa vidt det lader sig gøre, og i Dekorationer, som appellerer til vor Tids Følelser og Fornemmelser.

Teatret havde valgt en Middelvej. Straks den første Dekoration angav Tonen, det var Théâtre Français fra 80erne, netop i denne prunkfulde Manér spilles Corneille og Racine, og i samme prunkfulde Manér spilledes i Aftes flere af Hovedrollerne. Det corneilleske spøgede paa helt komisk Maade, da Haralds berømte Monolog „Da Herkules paa Marken stod" kom — netop saadan vakler ogsaa *Lamberth fils* endnu den Dag i Dag i Paris i sin høje Alder mellem sit Følelseslivs to Knipper Hø. — — —

Man maa beklage, at Adam Poulsen selv har været forhindret i at spille med. Han har i sine mange Oehlenschlägerroller gennem Aarene vist, at Patos for ham er et naturligt Udtryk og kan gaa op i en organisk Enhed med hans Person. Han burde i Aftes have spillet en af de to romantiske Hovedroller. Eyvind Johan-Svendsen kunde saa have været ham en værdig Partner. Som Olaf Trygveson i „Hakon Jarl", som Vilhelm i „Aksel og Valborg" i Fjor, viste han, at ogsaa han kan give romantiske Følelser en tonende Underbund af Mening.

Nu var Hr. Svend Methling Harald Haarderaade. Hans blonde Mandighed sikrer ham Publikums Sympati, og hans Fremtræden er virkelig ofte af en bestikkende Glansfuldhed; men hans Tale er efterhaanden blevet en blot musikalsk Udfoldelse — med mærkelige Tryk-Steder („Jeg *fatter* dig, i Kronens gamle Guld". „Saa *gør* du til din Skyldner mig for Livstid"). Tilmed virkede han i Aftes for ung. Harald Haarderaade maa være en moden Mand paa det Tidspunkt, Handlingen foregaar; hans Koldsindighed i Kærlighedssager kan kun forklares derudfra.

Eremitten spilledes af Hr. Johannes Poulsen. Olaf Trygveson, som har henlevet 60 Aar i den syriske Ørken i Bod og Spægelse og lutret sit Sind, vender tilbage for en eneste Dag og vil se sine Nordmænd. Med elskelig Gammelmandssvaghed praler han lidt over for Kæmperne i Hallen, en vanskelig, men virkelig psykologisk Scene fra Oehlenschlägers Haand, — som kun kan spilles ud af en lutret, næsten forklaret Menneskelighed. Men alene Eremittens første Tilsynekomst var her et Chock. Denne Mand syntes at have tilbragt alle de 60 Aar foran Spejlet; det var en Haar og Skæg-Forfængelighed, som langt overgik Tagores — og han var iført et Skrud, som kun kan betegnes som det sidste Skrig for Eremitter. Og Talen! Ja, det var jo det store Drehorgel fra Gebrüder Waldbach i Tyrol, med Piber, Fløjter, Trommer og Tjimdadada. Naar det en Gang skal gøres op, hvad Skade Johannes Poulsen har haft af Læreaarene paa Dagmarteatret, saa maa denne Præstation drages frem. Dette i klassisk-patetiske Roller at erstatte Personlighed med ydre Prunk stammer ganske og udelukkende herfra.

Saa meget om denne ene Præstation. Men netop fordi der er noget bestikkende overfor Publikum i „Teater" af denne Art, maa der gøres opmærksom paa Fejltagelsen saa stærkt som overhovedet muligt.

Modspillerne til de nordiske Kæmper er Kejserhoffets dekadente Svæklinge, Vellystninge eller Slyngler. Der gaar endnu Sagn om Olaf Poulsen som Kejser Romanos, alene i sin Maske skal han have givet Beretningen om et helt Kejserriges Forfald. Det kunde Rasmus Christiansen naturligvis ikke, og hvem vilde forlange det. Else Skouboe var Dronning Zoe og Holger Gabrielsen den misundelige Georgios. Fru Skouboe kastede sig ud i sin Rolles Vellystighed og Hævngerrighed med virkelig Glød, animalsk Kvindelighed kan straale ud af hende i saadanne Øjeblikke paa ganske besejrende Maade, og Hr. Gabrielsen gav i sin sidste Scene noget flagermuseagtigt uhyggeligt, som var af Virkning. Tilbage af større Roller er der nu kun Frk. Anna Borg, hvis forunderlige Rigdom indvendig fra gav Fylde og Varme til Marias blegsotige Rolle.

Et meget smukt digterisk Indfald af Oehlenschläger er de Heksametre, hvorpaa han lader den unge Grækerinde tage Afsked med sit Land.

Med sine store Svagheder fængsledes Publikum nu og da af det gamle Stykke. Det er jo ogsaa saa uimodsigeligt „det store Drama", man her igen for en Gangs Skyld stilles overfor — og som man ellers forgæves efterlyser paa vore Teatre.

15. November 1930. *Dagens Nyheder.*

Kaj Munk: Cant.

Et shakespearesk Udsnit af Verdenshistorien — det er i kort Begreb Pastor Munks nye Stykke paa Det kgl. Teater „Cant". Syv stærkt dramatiske og farverige Billeder fra Henrik VIII's England. Det første et Bal paa Slottet, hvor den dyrisk primitive Tyran første Gang ser Ann Boleyn og udser hende til sin Dronning i Stedet for den golde Catherine, der kun føder ham dødfødte Børn, — det syvende og sidste Billede atter et Bal; Anns Saga er ude! Mens Kongen for de Dansende paa Slottet proklamerer sin tredie Kone, Jane Seymour, lyder Kanonernes Torden fra Tower som Tegn paa, at Ann Boleyn er blevet henrettet.

Mellem disse to „Fester" ligger det verdenshistoriske Drama, der for Pastor Munk først og fremmest har været præget af „Cant", ɔ: Hykleri og falske Paaskud. Alt hvad der foregaar i den verdenshistoriske Politik, har andre Grunde og andre Hensigter end dem, der angives. „For Statens Skyld!", „For Religionens Skyld!" hedder det — og de store Gloser dækker kun over to Ting: Begær efter Magt eller Begær efter Kvinder! Pastor Munk viser det især med ætsende Ironi i alle de falske Foregivender, Kongen viljeløst ledes ind i af sine to „Bagmænd", de hensynsløse og snedige Stræbere Wolsey og Cromwell, for hvem Mord, Krig og Kirkeban kun er de nødvendige Led, de blodige Trin op til Tilfredsstillelsen af deres egen umættelige personlige Ærgerrighed.

Verdenshistorien danser! Der er et Slæb af Saaler og et Sus af lange Kjoler, og samtidig hører man ligesom Lyden af Historiens store Riskost, der fejer ud og rydder væk, — Plads for de næste! To af de dansende fejes bort, Wolsey, den mægtige Kardinal, ender som en værkbruden gammel Mand, der pludselig ser Tingene, som de er, fordi han er kommet ud i den rene, naturlige Luft, nær Moder Jord. Og Ann Boleyn,

der i Fængslet finder tilbage til den rene Grund i sig (Moder Jord i hver Kvindes egen Natur!) og lader sin egen Ærgerrighed, sin egen Letfærdighed, og sine egne Paaskud langt bag sig. Der er en digterisk Flugt, en dyb lidenskabelig Fantasi, ofte en besk Humor over Pastor Munks dramatiske Billedrække — — —

Shakespeare? Man tænkte det mange Gange, og alene det er jo en stor Kompliment til en ung dansk Dramatiker, hvis Maal ubestrideligt er langt udover de sædvanlige. Men en moderne Shakespeare vilde vel have søgt og fundet sine Emner i vor egen Tid. Verdenskrig og Versaillesfred, Socialisme, Amerikanisme, Bolsjevisme, Folkenes Forbund, Inflation og Verdenskrise — kunde der ikke over disse Emner være skrevet et rystende og ætsende Drama om „Cant" og kunde Kehraussen ikke være gaaet over andre Brædder end de for længst raadnede og fornyede paa Englands gamle Slotte? Jo — men Pastor Munk søger foreløbig mere fra os end til os, og nu er der altsaa noget særligt inspirerende for hans Fantasi i de romantiske Kostumer, som han da ogsaa fylder ud til den fjerneste Fold. Hans historiske Personer er ikke kun Klædestativer; de er digteriske og dramatiske Individualiteter. Det er endelig for en Gangs Skyld i et nyt dansk Stykke Opgaver for et Teater at arbejde med og Roller for Skuespillerne at vokse i og vokse med.

Den skuespillermæssige Indsats var i Aftes paa de vigtigste Punkter paa Højde med Opgaven. Mest og glædeligst i Fremstillingen af Henrik VIII. Johannes Poulsen har her faaet en Opgave, som helt dækkes af hans øjeblikkelige Tilstand som Skuespiller, med baade Fortrin og Fejl. Med Holbeinsk Maske og i Holbeinske Kostumer gav han et dramatisk fyldestgørende, farveprægtigt og barokt Billede af Tyrannen og Kvindeslugeren Henrik VIII, en Janningsrolle, som kun kan spilles med Jannings-Kræfter! Primitiv og jovial, lysten og naiv, overtroisk, grusom og uansvarlig — og med en pludselig Tigervildskab i Scenen, hvor Wolsey gør ham imod. Det var en stor og velfortjent Sejr for Skuespilleren.

I Henriks Følge gaar Aftenen igennem Skurken Cromwell, Kongens Skygge og hans Samvittighed. Rollen har ikke mange Replikker, sort som en Skygge er den ogsaa tavs som en Skygge. For Holger Gabrielsen blev det en Præstation mere af billedmæssig Art end af talemæssig, uforglemmeligst i sidste Akts stumme Spil, hvor „Laasesmedens Søn", Inkarnationen af al kold Stræben, af al „Cant", var blevet Jarl af Essex. Skyggen er blevet Herre!!

Anna Borg var Ann Boleyn. Det er en Rolle, som ligger helt udenfor, hvad hun hidtil har spillet. Sværest for hende var Scenerne, hvor der skal spilles paa lattermild Letfærdighed, man ligesom tror det ikke om hende, — gribende ægte det sidste Optrin, hvor hun vender tilbage til sin Natur, til Blomsterne og Fuglene. Hos en Skuespillerinde i det, om man saa maa sige „sensuelle Rollefag", vilde dette blive uægte og løgnagtigt. Her var det den reneste Natur. Skuespillere bliver til i Roller, der er saa meget større end dem selv, at de kan vokse i dem, ikke ved kun at faa Roller, som passer til de én Gang fastslaaede Maal. — — —

God var Augusta Blad som den forstødte Dronning, Elith Pio som den ædle Thomas Morus, Erling Schroeder som den unge Percy, der svigter Ann i det mest skæbnesvangre Øjeblik af hendes Liv — men aldrig svigter hende i Hjertet. Utilstrækkelig Valdemar Møller som Kardinalen, (i Stedet for Personlighed fik vi her professionelt Teater, et stort, pragtfuldt Hylster med ingen Ting i), Albert Luther som Sangeren (Methling burde selv have spillet denne Rolle) og Aage Garde, der var vanlig pæn og farveløs i den vigtige Rolle som den fejge, feminine Præstemand Cranmer.

Svend Methling havde sat i Scene. Solidt, dygtigt, vederhæftigt — men forunderlig forældet, synes jeg. Alle disse store Théâtre Français-Dekorationer, der til syvende og sidst ikke sagde mere i Farver og Linier end et enkelt Sætstykke vilde have sagt. Alle disse lange Sceneskift. Man ventede uendeligt udenfor Døren til Juletræet; naar den gik op, var det ikke tændt. Hvad der slog En under Opførelsen af „En Idealist" (som det bliver en af Teatrets store Opgaver snart at skaffe en Oprejsning!) — bestyrkedes under Opførelsen af „Cant" i Aftes. Man maa finde en særlig Stil til Opførelsen af denne nye Dramatiker!

Pastor Munk er Figur-Dramatiker. Hans Skuespil kan spilles paa en eneste Opbygning med Trin og Terrasser i den Tids Stil, hvortil Handlingen er henlagt. *Personerne alene skal have Farverne og Projektørerne.* Havde man gjort det i Aftes, kunde „Cant" være spillet paa en rimelig Tid med kun een Pause og med al Interessen koncentreret om de mangeartede og fængslende dramatiske Figurer. Wolsey, Thomas Moore, Richmond, paa sin Vis ogsaa Cromwell, — Instruktøren kunde have fortalt mere om hver enkelt af disse Skikkelser blot ved en mere karaktérfuld Placering, en mere karaktérfuld Belysning af hver enkelt i de afgørende Optrin.

— — —

Med disse Indvendinger var det alligevel en stor og bemærkelsesværdig Aften. Det kgl. Teaters første store Slag i denne Sæson — men mest bemærkelsesværdig ved den sikre Bekræftelse paa, at dansk Teater virkelig nu har faaet, hvad det trængte haardest til af alt: en betydelig og egenartet Dramatiker.

11. Oktober 1931. *Dagens Nyheder.*

Sven Clausen: Vore egne Mandariner.

Man kunde have undt den talentfulde Sven Clausen en bedre Modtagelse end den, der i Aftes blev hans Debutarbejde fra 1917 „Vore egne Mandariner" til Del. Der er i denne Skildring af en monstrøs Kontorverden, hvor alt menneskeligt synes forvandlet til Attester og Dokumenter og kun Skrivemaskinernes forfrosne Klapren lige som røber en Slags tiloversblevet Liv, saa megen Satire — og i selve Fremstillingen af dette „Fjerkræministerium", hvor Kontoristerne samler paa Frimærker i Kontortiden og nødigt vil forstyrres, naar Folk udefra kommer og vil have oplyst et eller andet, saa megen snurrig Menneskelighed, at det burde have forsonet med Manglerne. Men Sven Clausen var jo i Aftes ikke kun en „debuterende Dramatiker", han var ogsaa et Slagord og et Program. Og paa den Konto blev han slagtet. Det var de „uspillelige Dramatikere"s Sag, der i Aftes skulde forsvares — og Dagmarteatrets Publikum reagerede paa den hørligste og synligste Maade mod den Tanke. Første Akt fulgtes med Interesse, anden Akts Gentagelser med lunken Venlighed, — sidste Akts abstrakte Satire med en haanlig Uvilje, som vist aldrig er hørt spontanere i noget Teater. „Har jeg drømt", spørger Hovedpersonen fra Scenen. „Forhaabentlig", sagde en Herre i Parkettet.

Sven Clausen er blevet ført for tit i Marken i Kampagnen mod „det professionelle Teater". Hans Beundreres Velvilje hævner sig nu paa ham selv. Sandheden om et Stykke som „Vore egne Mandariner" er nemlig den, at Teatrene er i deres gode Ret, naar de ikke spiller det. Det er uspilleligt; det er ikke dramatisk. Det mangler Handling, det mangler Koncentration, det mangler Personer, som Folk interesserer sig for. Dets Satire rammer alle Vegne og ingen Steder. Hvad nytter saa dets forskellige herlige Iagttagelser fra „Omsvøbsdepartementet", der virkelig er set gennem en satirisk og diabolsk Brille, — hvad nytter dets

Skitser af Enkeltpersoner fra Livet, Idéalisten Blicher, den „nye Mand" Holmblad, Stræberen Amtsfuldmægtig Birkerod? Kun Skitser og Skygger, — ikke et Menneske og heller ikke nogen Idé.

Hans Stykke fører ingen Steder hen, det er blot „satirisk" i al Almindelighed. Her havde Iscenesætteren Henry Hellssen prøvet at sætte ind. Mod Kontorverdenen sattes en virkelig Verden, der drog forbi udenfor Vinduerne, og „Livets Sang", komponeret af Emil Reesen, slyngede nu og da sine Toner ind imellem Skrivemaskinernes Klapren. Det hele søgtes løftet op i en højere Sfære af poetisk Satire. Men denne højere Sfære er Sven Clausen fremmed; den har intet med hans Manuskript til „Vore egne Mandariner" at gøre, og Anstrengelserne var derfor omsonst. Skuespillet i sig selv ender blindt med, at Amtsfuldmægtig Birkerod kan faa sin nye Kjole betalt af et Legat for nødlidende Embedsmænd! Alene dette Blindskud er typisk for Forfatteren. Her havde man søgt at give hele Satiren en Retning mod vor Tids besværlige Statsmaskineri med alle dets overflødige og paatrængende Attester. Jules Romains i Frankrig har skrevet en hel Komedie over dette taknemlige Emne. Her blev det til en velturneret Slutningssketch, men Publikums Taalmodighed var udtømt. — Paradoksalt, hvis denne Indsats nu skal hævne sig paa det Teater, som trods alt har vovet den! Det kgl. Teater burde rimeligvis have spillet Stykket for et Par Aar siden; det er jo bl. a. dertil Statsteatret faar sine Penge, og en Diskussion, der har varet for længe, havde dermed været afsluttet. Muligvis ogsaa, at Det kgl. Teaters Karaktérkomikere Rasmus Christiansen, Gabrielsen, Malberg, Storm Petersen, Vald. Møller kunde have givet disse Ministerie-Optrin et komedieagtigt Plus, som de nu maatte savne — og som kunde have gjort Nederlaget taaleligere for den til syvende og sidst jo dog „uskyldige" Forfatter. Det er ikke ham, som har gjort „Sven Clausen" til et Program og et Argument.

Teatrets Indsats var anerkendelsesværdig, Henry Hellssens Iscenesættelse af et „Snit", som vi endnu ikke er vant til herhjemme — og i selve Arbejdet med de enkelte Skuespillere ligesom friere og sikrere end ved „Trold kan tæmmes" i Fjor. Montell, Aage Schmidt, Bewer, Albrecht Schmidt, Bjarne Forchhammer, Almar, Jon Iversen som Kontorernes Personale — det var upaaklageligt Arbejde, Palle Reenberg havde ivrig Alvorlighed nok til at gennemføre sin uigennemførlige Rolle som Idéalisten Blicher, der strander paa de ministerielle Skær, Ebbe Rode fik sin anden sceniske Opgave i en lille karaktérkomisk Rolle, som han klarede godt, og en tredie ung Skuespiller, Gunnar Strømvad, viste

en overraskende Sikkerhed og Modenhed baade i Maske og Spil som en sveden jydsk Folketingsmand. Anton Hansens Dekorationer var moderne og smukke.

Det var Stykket, som svigtede! Den Kendsgerning maa fastholdes og ikke forflygtiges, hvis Begreberne om dansk Teater og dansk Dramatik endelig en Gang skal bringes paa det rene. Det er et Skuespils dramatiske, ikke dets litterære Værd, der i sidste Instans er bestemmende for dets „Ret" til Scenen.

„Ørkenens Stjerner" og dets Skæbne forleden (iscenesat af Forfatteren selv) og „Vore egne Mandariner"s Skæbne nu i Aftes — er hver for sig vægtige Vidnesbyrd i den verserende Sag om de uspillede danske Dramatikeres Ret eller Ikke-Ret paa vore Teatre.

27. December 1931. *Dagens Nyheder.*

Dansk Teater 1931.

Ak, at skue tilbage! Som en Art melankolsk Astrolog sidder man i Nytaarsnatten og vender sin Kikkert mod de 12 Maaneder, der gik. Som en dyster Nureddin sidder Teater-Kritikeren med sin Griffel og tegner Cirkler i det lille Laag med Sand. Viser der sig noget i Sandet? Kun Sand og Aske, Aske og Sand. Men paa Nattehimlen lyser Stjernerne! I dette Ørken-Aar i dansk Teaters Historie var „Stjernerne" det eneste, vi havde at holde os til. Var det Aaret uden Forestillinger, paa et Par enkelte udvalgte Undtagelser nær, saa var det til Gengæld de enkelte Kunstnerpersonligheders, Stjernernes, Aar mere end noget andet. Gösta Ekmans Gæstespil, Elisabeth Bergners Gæstespil, Sjaljapins Gæstespil, Fru Brunius som Beatrice paa Det kgl. Teater, Argentinas Gæstespil, Théâtre Français' Gæstespil — en Mælkevej i dette dramatiske Stjerneaar! Og for Resten jo ikke blot de udenlandske Stjerner, ogsaa vore hjemlige har skinnet med uformindsket Glans. Bodil Ipsen ganske vist ligesom lidt forfordelt hvad betydelige Roller angik. Eyvind Joh.-Svendsen ligeledes, men han har til Gengæld i Aarets to danske Talefilms („Præsten i Vejlby" og „Hotel Paradis") vundet betydningsfulde Sejre for sig selv og for den nye dramatiske Industri. Poul Reumert har i de to Bergmanske Kæmperoller „En Far fik en Søn" og „Hans Naades Testamente" og som Faderen i „Etienne" paa Dagmarteatret straalet som den dramatiske Planet, han er; Johannes Poulsen, der gennem de

sidste Aar alvorligt tabte i Glans, skinner i Aar efter Sejren i „Cant" stærk og saturnrød; Liva Weel efter Triumfen i „Lysistrate" større og gladere end nogen Sinde; Carl Alstrup hævdede sin Himmel-Position med Konditor Salvermoser og Schwejk; to af de yngre af Stjernerne: Else Skouboe og Holger Gabrielsen, har i stigende Grad paadraget sig Teaterastronomernes Interesse efter Triumferne i „Penelope" og „Een Tjener, to Herrer"; de gamle Kloder Betty Nansen og Frederik Jensen fortsætter deres sikre Bane i den øverste Dyrekreds — og Jomfrustjernen, Anna Borg, staar ren og klar i Horisonten og skal nu for Alvor til at gøres til Genstand for Maalinger og Beregninger. Men — det kan jo ikke skjules, at netop denne Rigdom paa Kunstnere staar i det dystreste Misforhold til de Opgaver, Teateraaret har budt dem. I den Henseende slog Gösta Ekman paa sørgelig Maade Tonen an straks i Begyndelsen af Aaret, „Kongens Ballerina" og „Kun et Lune" blev Normen og Mønstret for vore Teatres udenlandske Repertoire, helt op til Det kgl. Teater, hvor Society-Pjanket „Diplomater" paa Stærekassen sattes til at repræsentere vor Tids internationale Dramatik. Betty Nansen i „13 Øre", Frederik Jensen i „Den store Kærlighed", Bodil Ipsen i „Kun et Lune", Eyvind Johan Svendsen i „Konebytning", for saa vidt ogsaa Reumert i „Feen"! Var det nu et Repertoire for en By med saadanne Skuespillere?

Ved en Skæbnens Ironi *faldt* samtidig de Forestillinger af større Format, som vore Teaterledere trods alt tog sig sammen og importerede, „Forbrydere" paa Dagmarteatret, „Familien Barrett", paa Det ny Teater og „Bitter Sweet" med et Klask paa Casino. Det skulde jo blive et daarligt Teateraar! For de to sidste Forestillingers Vedkommende skyldtes Fiaskoen dog netop, at Stjernerollerne var daarligt og uhensigtsmæssigt besat. Det eneste af de store udenlandske Numre, som klarede sig, var „Sommer i Tyrol"(!) til Trods for, at den mandlige Stjernerolle ogsaa her var i de urette Hænder — men Charells store Udstyrsfantasi fra Grosses Schauspielhaus, set i omvendt Kikkert og næsten usandsynlig formindsket, havde dog tilstrækkelig Tiltrækningskraft for Københavnerne. Vore unge Forsøgsteatre har i Aar haft en virkelig Chance, som de — Ret skal være Ret — har benyttet med Held. „Cyankalium", „Saccho og Vanzetti-Affæren", „Maane fra Venstre" o. s. v., det var i hvert Fald acceptable Eksempler paa det nye sociale Teater, som ogsaa Fru Nansen gav en værdifuld Prøve paa med sit „Grunden hvorfor" — og Studenterscenen pudsede sit lille idéalistiske Lys med Büchners „Woyzek" og nu sidst med Nordahl

Griegs „En ung Mands Kærlighed". Til Forsøgsteatrene har — mirabile dictu — i Aar ogsaa Lorrys Riddersal sluttet sig, hvor Arne Weel pludselig afslører sig som en dygtig og foretagsom Teaterleder af allernyeste Snit.

Alt dette er dog Biting og Omsvøb uden om det ene væsentlige, naar Talen bliver om dansk Teater i det forløbne Aar — Det kgl. Teater (med sit nye Biland over Tordenskjoldsgade). Hvordan ser den kunstneriske Status ud for de kongelige Scener? Man maa her holde Ledelsen det store Krak til Gode, Adam Poulsens Sammenbrud og Direktionsskiftet, der prægede Foraarshalvaaret med sin Usikkerhed. Den 3. Februar konstitueredes Andreas Møller, først 19. April tog den nye Direktion endelig Form med Einar Christiansen som Censor og Johannes Fønss som Operaleder. Men hvor meget mere skal man holde Teatret til gode? Den store Indledningsfiasko i Stærekassen, som der unægtelig var fyret godt op til i Forvejen, med Uvilje mod baade Arkitekten og Teaterministeren — har Ledelsen dog ikke sin Skyld i, at den løb saa fortvivlende af? Kunde man ikke have sat noget rigtigere op end de fire akademisk velafrettede Holbergforestillinger, som Gud og Hvermand i Forvejen havde set? Det akademisk velafrettede er vel i det hele taget den sympatiske og rolige nye Ledelses mest angribelige Punkt. Skal Det kgl. Teater være mere end et teaterhistorisk Museum, være et levende Teater, og det skal det — saa bliver det det ikke ved skolerette Fremførelser af „Erik og Abel" og „Ifigenia paa Tauris" (selv om ogsaa *de* i høj Grad hører hjemme indenfor dets Mure), ved Opførelsen af „Middelalderlig" eller ved til de to vellykkede Repriser fra forrige Aar, „Indenfor Murene" og „Den gamle Præst", i Aar at ville føje baade „Forretning er Forretning" og „Den kære Familie". Godt at Teatret stadig kan spille disse fortræffelige Stuestykker fra Overdrevet mellem Fortid og Nutid, men hvorfor dem alle, og hvorfor netop nu? Havde „Kejseren fra Amerika" tidligt paa Sæsonen saa alligevel ikke været bedre, eller burde Teatret ikke raskt have sikret sig Mussolinis aktuelle Napoleonsstykke og sat det op med flyvende Faner og klingende Spil paa sin Stærekasse-Drejescene? Folk vilde dog vist være kommet. At ville gøre Det kgl. Teater til en mindre Model af Théâtre Français er i Øjeblikket det tristeste, man kan foretage sig. Og Synet af Théâtre Français' tre Gæsteforestillinger paa Gamle Scene, en hel Opvisning i „det tilbageskuende Teater" — havde noget næsten ildevarslende ved sig. Støvet stod tykt i Atmosfæren. Det var ikke det Gæstespil, vi netop i Aar trængte mest til paa *den* Scene.

Paa Teatrets Debetside staar Operaens katastrofale Serie af Fiaskoer, en hel Del støttet af Aktionen mod Victor Schiøler, men ogsaa med angribelige Punkter udover det. Svend Methlings forfejlede Opsætning af „Don Juan" tidligt paa Aaret skaffede Mozart den første Fiasko paa Det kgl. Teater, som nu i Efteraaret blev efterfulgt af Fiasko Nr. 2 med „Figaros Bryllup". Begge af skæbnesvanger Art, ikke for Mozart, men for en statsunderstøttet Operascene. „Falstaff", „Mestersangerne" og „Fête Galante", (den eneste Nyhed) — gav heller ikke Succes, og først i de allersidste Maaneder har Maëstro Tango svunget sin sejrrige Taktstok over „Maskarade", „Bohème" og „Cavalleria" og Hye-Knudsen sin over „Siegfried". Det glædeligste indenfor Operaen i det forløbne Aar har været Holger Byrdings Indtræden i Rækken af fremragende danske Sangere. Hans Falstaff i Januar, hans Hans Sachs i November var Præstationer i det store Format. Det er fængslende Kunstnerindividualiteter blandt Sangerne, Sangere som Publikum gider høre — der maaske til syvende og sidst mest mangler vor Opera for Tiden.

Ogsaa Balletten har haft et vanskeligt Aar. Balanchines anden Balletaften blev ikke en Succes som den første, hvad man maa beklage for Strawinskys „Apollon"s Skyld, maaske den aandfuldeste Ballet, vi har set paa Det kgl. Teater og Aarets *eneste* rendyrket moderne Teaterforestilling paa et højt artistisk Plan. Ellers har Genoptagelser af de gamle Pantomimer „Sylfiden" og „Et Folkesagn" givet Ulla Poulsen Lejlighed til at vise sine særegne Evner for den romantiske Ballet, og nu i December har „Gaucho" været en fyrig Opvisning for hele Korpset i, hvor meget de i Grunden kan. Skulde man indvende noget mod denne inciterende Ballet-Succes, maatte det være, at den kun i ringe Grad har med Aand og Poesi, og dermed med egentlig Kunst at gøre. Det er en fysisk Oplevelse, ikke nogen psykisk, at se denne Cirkus-Ballet. Al Ære Harald Landers Dygtighed og „Gauchos" Tempo og Farvepragt iøvrigt! Paa Teatrets Kreditside staar først og fremmest Pragtopførelsen af „Cant" og forskellige Sejre af afvekslende Art rundt om i det løbende Repertoire. Svend Gade har haft en god Sæson. Efter den skuespillermæssigt for svage Opsætning af „Faust" kom den betydeligt bedre af „Stor Staahej for Ingenting" og nu i tredie Rubber den helt sikre af „Een Tjener og to Herrer". Opførelser Teatret kunde være bekendt! Thorkild Roose satte „Erik og Abel" godt i Scene og vandt selv en Sejr som Kong Erik. Kunstneriske Sejre af Skuespillerne i de skiftende Forestillinger vandtes iøvrigt — foruden af Johs. Poulsen, Gabrielsen og Anna Borg (med det store Gennembrud som Gretchen) — af Rasmus Christiansen som den fantastiske Retsbetjent

Slaaenbær i „Stor Staahej" (men han har ingen Opgaver haft siden!), af Roose i „Den gamle Præst", af Clara Pontoppidan og Karen Poulsen i „Enkehuset", af Karin Nellemose i „Diplomater", af Malberg nu forleden i „Forretning er Forretning". Men hvorfor har Liebman ikke været brugt? De tre nytilkomne Herrer paa Teatret, Reenberg, Luther og Pio har heller ikke haft for blid en Bør, og Gerda Madsen fik kun i „Ørkenens Stjerner" lige Lejlighed til at vise sine Klør. Maa vi nu til Foraaret for Alvor faa Kortene paa Bordet — og de rigtige Udspil! Til disse paakrævede Udspil hører bl. a. værdige Genoptagelser af de to betydeligste moderne dramatiske Arbejder fra det forløbne Tiaar, Svend Borbergs „Ingen" og Kaj Munks „En Idealist". De blev begge mishandlet i første Omgang. Revanchens Time maa nu være nær.

De danske Dramatikere? Det kgl. Teater fik udover „Cant"s store og velfortjente Succes ikke megen Glæde af sine fire andre danske Urpremièrer i Aar, Aksel Gardes „Sønnen", Jens Lochers „Over alt paa Jorden", Herdis Bergstrøms „Herthas Æble" og Gudmundur Kambans „Ørkenens Stjerner". Baade kunstnerisk og dramatisk var de for svage. Men ellers maa det jo siges, at skulde man finde noget glædeligt for dansk Teater i Repertoiret i det forløbne Aar, saa maatte det være i Antallet af nye danske Stykker, som er blevet spillet.

Der har fra Teaterdirektørernes Side og ikke mindst fra Det kgl. Teaters gjort sig en stigende Interesse gældende for dansk Dramatik, og *ikke mindre end 12 danske Skuespilforfattere har haft Première paa vore Scener.* Som det er en Livsbetingelse for Skuespillere at faa Roller, er det en Livsbetingelse for Dramatikere at blive spillet!

I November opførtes Kamban. I December kunde man paa een og samme Aften opleve at se Sven Clausen, Kaj Munk og Soya staa paa vore Teatres Plakater. Dette var jo, lige paa Hældningen af Aaret, en Rekord for den mere litterære danske Dramatik. Foruden „Cant" blev mod al Forventning Soyas „Parasitterne", opført af arbejdsløse Skuespillere, Aarets vægtigste Indsats fra de danske Dramatikere. Soya var alligevel Digter! Men samtidig bragte Sven Clausens dundrende Fiasko paa Dagmarteatret Anden Juledag en Afslutning paa en efterhaanden utaalelig Diskussion mellem vore Dramatikere og Teaterdirektørerne. Der er noget helt tragikomisk i at se paa een Gang Kamban og Sven Clausen, de to førende Navne i Aktionen mod „det professionelle Teater", hente sig ubarmhjertige, men ubestridelig velfortjente sceniske Nederlag i eet og samme Kvartal. Men Konsekvensen er ikke til at tage fejl af. For at kunne gøre Fordring paa Teatrene maa man skrive

scenisk. De litterære Dramatikere møder med Krav til Teatret, men opfylder samtidig ikke Teatrets Krav. Naar Kamban, den Mand, der sammenlignede „Vore egne Mandariner" med Holbergs bedste Lystspil(!), paa det store Møde mellem Dramatikere og Kritikere fornylig stædigt benægtede, at der findes dramatiske Regler, som Digteren maa efterfølge(!), saa har unægtelig nu *Kendsgerningerne* med knusende Vægt sat ind og sat Punktum paa en frugtesløs Debat. Om ikke for andet vil Teateraaret 1931 blive erindret for det.

Glædeligt Nytaar! Vil Stjernerne vende tilbage til Det kgl. Teater? Vil Tidsskriftet „Teatret", som gik ind, genopstaa under en forstandigere Redaktion? Vil vi til Sommer faa den intelligente moderne danske Revy, som Poul Henningsen i Aar for anden Gang *forsøgte* paa at lave? Gendigtningen af „Lysistrate" blev jo ligesom et lykkeligt Forvarsel om den og Otto Gelsted derved den anden unge Vildmand i det danske Dramas Vaaben. (Den ene er Kaj Munk!) Kritikeren spørger — og maa spørge, selvom man lægger ham for Had. Pastor Munks journalistiske Kaprioler efter Kritikken af „Cant" og Gandrups store antikritiske Angrebstale forleden i Radioen var jo Teaterverdenens Nytaarshilsen til os, som skriver om Teatret! Hvad forlanger man i Grunden af os? Teaterkritikerne er Mennesker, omend Mennesker med den kritiske Seismograf anbragt i Sjælen, af samme Haand, som gjorde Kunstnerne til Kunstnere og Tilskuerne til Tilskuere. Vi er Teaterverdenens Barometre, der — alt efter Værkets Finhed naturligvis — paalideligt eller mindre paalideligt registrerer „Storm", „Meget smukt" eller „Foranderligt", eftersom de dramatiske Aarstider veksler. Bank paa os, og vi viser kun tydeligere, hvad Vej Viseren drejer. Kast os bort, det ændrer dog ikke den Tilstand, det Lufttryk, det Uvejr, vi indvarslede! — —

1. Januar 1932. *Dagens Nyheder.*

Ferdinand Bruckner: Elisabeth af England.

Med Fremførelsen af Bruckners store historiske og patologiske Spil om Dronning Elisabeth vandt Dagmarteatret i Aftes en kunstnerisk Sejr — og skabte Sæsonens vægtigste og mest fængslende Teaterforestilling, næst efter „Cant". Successen betingedes af mange Ting, af Stykkets Værdier i sig selv, af den svenske Instruktør Olov Molanders paa én Gang enkle og udtryksfulde Iscenesættelse — men først og sidst

af Bodil Ipsens mægtige og uforglemmelige Spil i Hoved- og Titelrollen. De mange løsrevne Scener og „Sketches", der fra Forfatterens Haand nu og da kan stivne i grel Patologi, gjorde hun levende og menneskelige. De blev mere end „kliniske Tilfælde", de blev kunstneriske Oplevelser.

Ferdinand Bruckners Dramatik er for Hjernen, ikke for Hjertet. Han har her sat sig en kolossal Opgave. Den gamle romantiske Scenefigur Dronning Elisabeth skal afløses af en sandere og rigtigere Skikkelse. Den gamle Tragedie mellem Elisabeth og Essex skal afklædes for al romantisk Flitterstads og Teaterpynt — skal vises som det patologiske „Tilfælde", det i Virkeligheden var, Forholdet mellem en gammel Kone og et naivt og forfængeligt Barn. Den moderne Dramatiker fejer det romantiske Drama ud. Og hvad sætter han i Stedet? Elisabeths traditionelle Medspillende fra de romantiske Stykker kasseres og reduceres; i Virkeligheden var de kun Statister, viser Forfatteren, i det store Spil, der den Gang udkæmpedes mellem to Modstandere, der aldrig saa hinanden, Elisabeth af England og Philip II af Spanien.

Dette er Bruckners dramatiske Idé, hans „kliniske Tilfælde". At skrive et Skuespil om to verdenshistoriske Modstandere, som begge har Ret — Elisabeth kommer til Slut selv til denne tragiske Erkendelse — men som bekæmper hinanden hver ud fra sin Verden, sin Psykologi, og aldrig nogen Sinde personligt staar Ansigt til Ansigt. Noget Drama i almindelig Forstand kan dette jo ikke blive. Det kan blive til løsrevne Scener af „Jomfrudronningens" Liv, akkompagneret af løsrevne Scener fra det skumle Escorial, hvor hendes Modstander ensom spinder sit farlige Spind. Optrinene holder hinanden i Balance. Optrinene faar Ironi, hvor begge Personer ses samtidig, hver i sin Lejr, rustende i den sikre Forvisning, at Gud støtter netop deres Sag — Optrinene faar Patos, hvor vi *samtidig* overværer Budskabet om Armadaens Undergang i den katolske Katedral og den protestantiske Kirke og hører Munkenes latinske Veraab blande sig med Tonerne af de protestantiske Sejrssalmer! Som en vanskelig Kunst føres dette verdenshistoriske Balancespil til Ende. De to store historiske Skikkelser saa at sige lever paa deres Følelser af Had og Fjendskab mod hinanden, vises det, — og da Philip i sidste Akt dør, ser vi Elisabeth pludselig som en ensom og uvirksom gammel Kone, hvis Liv ingen Mening og Hensigt har mere. Den store verdenshistoriske Vippe svinger voldsomt i Vejret, fordi én sprang fra — og sænker hende hjælpeløs ned i Mørket og Dybet. — —

Dette er jo usædvanligt og fængsler bestandig ved sin Sindrighed og

Kunst. Dets Fare er det alt for sindrige, det beregnede og udspekulerede, ikke mindst det patologisk-freudianske i Betoningen af Elisabeths tragiske „Jomfruelighed", som let bliver parodisk eller frastødende i den sceniske Fremstilling. Men netop her var det, at Bodil Ipsen fejrede sin egentlige Triumf. Det berømte Optrin, hvor Essex overrasker Dronningen i hendes Værelse, afklædt, uden Paryk og uden Sminke — og i Stedet for den beundrede „Gloriana", „Vestalinden paa Tronen", finder en afskrækkende Heks eller en rørende Morlille, alt som man nu er i Humør til at se det — blev her nok makabert og barokt (saa makabert, at Publikum et Øjeblik næsten sad forstenede og aandeløse!), men samtidig saa gribende menneskeligt, saa kunstnerisk og tragisk i Skuespillerindens Gengivelse, at det udløste det store Bifald efter Aktens Slutning. Og saaledes fra Scene til Scene, ophøjet og beaandet. I de store Dobbeltoptrin, hvor Elisabeth ligesom „ser" Philip for sig, uden at kunne se ham, skabte Bodil Ipsen ved sin Følelses Intensitet en dramatisk Enhed af disse vanskelige Scener, som let falder fra hinanden i Fragmenter, navnlig som her, naar Medspilleren ikke spiller efter samme Idé eller i samme Takt. Og med Slutningsoptrinet, som i Berlin faldt svagt og umotiveret ud, kronede Skuespillerinden endelig sin Sejr. Der var den store Ensomhed om denne Skikkelse. En gammel Rovfugl i en øde Rede langt uden for Menneskenes Verden.

— — —

Poul Reumerts Philip II blev ikke nogen tilsvarende Sejr. Den billedmæssige Virkning var ypperlig. Den sammensunkne Skikkelse med Armen over den forgyldte Globus gav i et eneste Glimt hele Meningen med Figuren — men de eksalterede Optrin forledte Skuespilleren til overdreven Chargering. Volpones Dødslejer, en af Reumerts virtuoseste Præstationer, hævnede sig i Aftes paa sin Fremstiller. Philip II blev komisk, ikke tragisk. Palle Reenberg var Essex, Knud Almar Bacon, vanskelige Roller gennemført med stor Dygtighed. Ensemblet var i det hele uden Pletter — ogsaa det maa man regne Instruktøren til gode. Scenebillederne enkle og dog karaktérfulde; men saá i et Glimt, hvordan Scenebillederne til „Cant" paa Det kgl. Teater burde have været.

Aftenen var en Oplevelse. Publikum, der maaske kan synes at to historiske Skuespil, begge fra Renæssancens England, er for meget i én Sæson, bør ikke lade sig afskrække. Takket være Bodil Ipsens Præstation blev Bruckners „Elisabeth af England" en af Aarets store Teaterbegivenheder, og Dagmarteatret indtog dermed endnu engang sin naturlige Plads i Byens Teaterliv.

10. Januar 1932. *Dagens Nyheder.*

Karl Schlüter: Afsporet.

Det kgl. Teater fik i Aftes Succes paa en kras, men virkningsfuld Folkekomedie — hvis gode Emne dog havde været en endnu finere Udformning værdig.

— — —

En ung Kvinde af det bedste Selskab og i et tilsyneladende udmærket Ægteskab føler sig misforstaaet og „afsporet" i Livet. Hun føler, som saa mange Kvinder, latente Evner og Muligheder i sig, men uden Haab om nogen Sinde at kunne udfolde dem. En Dag bliver hun alvorlig syg, Misforstaaelsen og Haabløsheden slaar ind; hendes Far, en anset Læge, konstaterer, at hun næppe har lang Tid tilbage at leve i. Han søger at skjule det for hende, men hun føler det selv, og en hektisk og rastløs Iver griber hende. Hun maa indhente alt det forsømte, inden det er for sent. Hun forlader sit Hjem og opsøger en Mand, som hun tror elsker hende, fordi han har skrevet en glødende og begejstret Digtsamling til hende — for at give sig til ham!

Men ogsaa her afspores hun. Den Kvinde, han kan faa, viser sig ikke at have samme Interesse som hende, han aldrig kunde gøre sig Haab om at vinde. Fortvivlet, haabløs og skuffet flakker Esther ud paa Gaderne. Eksaltationen har været hende for meget, hun mister Hukommelsen og findes af en af Gadens løse Fugle siddende paa en Bænk ved Havnen. Pigen tager hende med hjem, op paa sit Værelse, hvor Plattenslagere, Indbrudstyve og deres Piger gaar ud og ind — og hvor *Lily*, som de kalder den fremmede unge Kvinde, langsomt finder sig til Rette. Her oplever hun for første Gang Kærligheden i et rent primitivt, rent dyrisk Forhold til en Indbrudstyv og Voldsmand Janus Jensen, kaldet „Stenmaaren", nok en Bandit, men ellers en ganske stærk og reel Fyr overfor dem, han holder af. „Lily" bliver lykkelig. Mage-Instinkter og Moder-Instinkter udløses og tilfredsstilles; hun blomstrer op og bliver for første Gang Kvinde — indtil en Dag en gammel Avis, hvori hun eftersøges, pludselig som et Lynglimt bringer hendes svigtende Hukommelse paa Gled. Hun husker, hvem hun var — og ser med Forfærdelse, hvor hun er. Hun „ser" pludselig og for første Gang Janus, hans Tøj, hans Manérer — og det hele er forbi. Stykket ender som krast Melodrama. Janus forfejler i sin Fortvivlelse over at skulle miste hende et Kup og arresteres. „Lily" skyder sig selv!!

Der er jo unægtelig Momenter i dette, som er stærke og over-

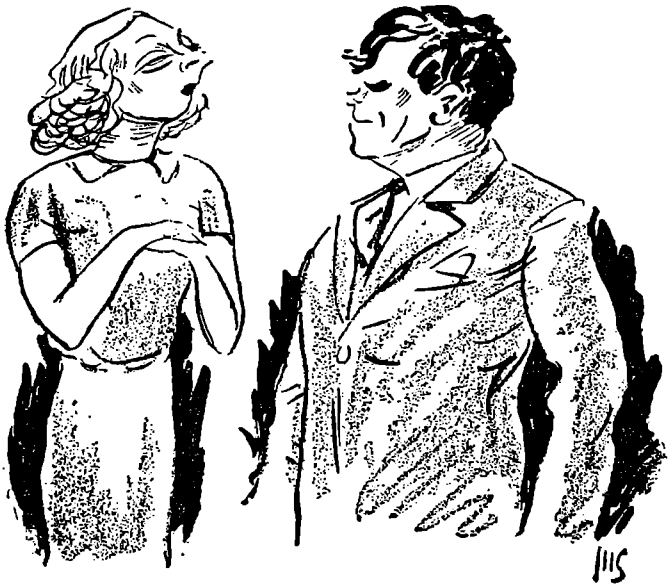
raskende. O'Neill har skrevet Stykker om saadanne afsporede Kvinder, der er een og dog to, Kvinder, som gaar gennem Livet med Masker for deres „virkelige" Ansigter, der er vildere og skønnere end dem, de er nødt til at bære til Skue til daglig, og en Digter af hans Rang kunde over Problemet Esther og Lily, Urinstinkterne i den moderne „dannede" og afsporede Kvinde, have skrevet os et dansk dramatisk Digterværk paa Højde med den bedste internationale Skuespillitteratur. Det har Karl Schlüter ikke kunnet. Han har haft en Idé og udnyttet den saa enkelt og virkningsfuldt, som den først bød sig til. Kunstnerisk bedst var de indledende Akter. Esthers Opgør og Afsked med Ægtemanden (han har ikke noget Ansigt, siger hun siden om ham), hendes fortvivlede, paradoksale Møde med den Mand, hun tror elsker hende (men her var Spillet langtfra paa Højde med den sceniske Situation) — og endelig til sidst, hvor hun og Janus skal skilles, et overraskende Sted hvor Esther for at frelse den Mand, som Urinstinkterne i hende trods alt hænger ved, søger tilbage til det Sprog, „Lily" talte, for at han dog endnu en Gang skal forstaa hende og maaske frelse sig fra Politiet! Men digterisk udnyttet var denne stærke og store Situation ikke. Det var i Folkekomedien, at Forfatteren bestandig følte sig hjemme og var friest. Hans egentlige Udfoldelse fandt Sted i Scenerne, hvor selve Forbrydermilieuet præsenteredes og karakteriseredes. Det var Casino-Komedie med ikke ringe Slagkraft og en hel Del ægte Humor. Karl Schlüter har Repliksans og Situationssans. Men det var blot ikke paa dette Punkt i Handlingsgangen, at Forfatterens egentlige Indsats burde være gjort.

Else Skouboe og Eyvind Johan-Svendsen spillede Esther og Janus og hilstes af Publikum hjertelig velkommen paa Nye Scene, hvor der er Brug for deres Evner. Det var ikke mindst deres Indsats, som bevirkede, at Publikum lyttede saa interesseret. For Resten er det jo netop i dramatiske Arbejder af denne Art, at gode Skuespillere altid har fundet deres mest paaskønnede Opgaver.

Esthers Rolle er den interessanteste, men uden Sammenligning den vanskeligste af de to. Det afsporede i de første Billeder maa og skal angives saa stærkt som overhovedet muligt, men falder derfor let i det hysteriske, som berøver Rollen Publikums Sympati. Fru Skouboe havde nogle bævende, dirrende Klange i Stemmen, som var ægte — og gengav iøvrigt Forvandlingen fra Esther til Lily med Virtuositet. I Fremstillingen af det elementærest kvindelige har denne Skuespillerinde sin egentlige Styrke.

Eyvind Joh.-Svendsen var Janus med baade Følelse og sikker Karakteristik. Primitiv Kraft har han jo særegne Udtryk for; han spillede

paa denne Rolles ene Streng, saaledes at der virkelig kom en baade stærk og smuk Melodi ud af Spillet. For begge Skuespillere var Aftenen en Sejr; i enkelte Optrin digtede de det til, som Forfatteren havde forsømt. Betty Kirkebye, Marie Garland og Inga Schultz var virkningsfulde som tre af Gadens løse Fugle. Carlo Wieth havde sat i Scene.



Else Skouboe og Eyvind Johan-Svendsen i „Afsporet".
Tegning af Jensenius.

Et Ord om Opsætningen. Der er tilstillet Offentligheden Meddelelse om, at Dekorationerne til „Afsporet" skulde være „abstrakte" og „uvirkelige". Dekorationerne var upaaklagelig rigtige og realistiske; at kalde *dem* abstrakte er en næsten komisk Erkendelse af, i hvor langt et Aaremaal dansk Teater, og da især Det kgl. Teater, har ladet sig binde i en forældet Teaterstil.

Publikum var levende interesseret i det krasse og usædvanlige Stykke, og for saa vidt med Rette. Vi har heller ikke saa mange Dramatikere af nogen Rang, at der er Raad til at afvise en Mand som Karl Schlüter fra Det kgl. Teater. Det er Teatrets Opgave at spille ham; *vor* at karakterisere ham. Han er en Mand med Idéer, og han kan sine Ting. Moderne Digter er han næppe. Foreløbig har han kun vist, at han kan smøre os den dramatiske Rugbrødspakke med betydeligt Haandelag.

3. April 1932. *Dagens Nyheder.*

Christen Jul: Valkyrie.

Stykket foregaar blandt moderne Mennesker, blandt Flyvere, første Akt udspilles i en Hangar, anden paa et Værelse i London, mens der ventes paa Telegraf og Telefon fra en Atlanterhavsflyvning — tredie i Hangaren igen. Handlingen er enklest mulig. Der er noget med to Firmaer, som konkurrerer om den bedste Model. Gerda Varelius, der er levende sportsinteresseret, finansierer Hans Werner, er Kammerat med ham, ansporer ham, opildner ham, er hans „Valkyrie", bor ofte sammen med ham i hans primitive Rum, mens han bygger paa og eksperimenterer med sin Maskine — indtil han en Dag forelsker sig i hende, og hun maa sige ham, at *det* var ikke Meningen.

For at vinde hende foretager han saa sin desperate og uovervejede Atlanterhavsflyvning, der skaffer ham Berømmelsen, men ikke hende. Først da hun har raset ud paa sin egen Kærligheds forunderlige Veje, kommer hun igen til ham en Aften i Hangaren, og han „faar" hende, fordi hun nu engang saa godt kan lide ham som Kammerat. Beruset af Lykke gaar han næste Morgen paa Vingerne for at gennemføre en Højderekord, som skal knuse Konkurrenterne; men Rota-Selskabets kvindelige Spion har været paa Spil og i Nattens Løb paa forbryderisk Vis ombyttet en Oxygen-Beholder, saa Flyvningen mislykkes, og han styrter ned og dræbes. Gerda, Valkyrien, starter saa i Stedet for ham — for at være Kammerat til det sidste. En „Elskerinde" vilde vel være sunket sammen over Liget, men hun ikke, for hun er *mere*. Rekorden skal gennemføres. Deres fælles Arbejde skal i hvert Fald ikke spildes.

Der er noget ganske raskt og maskulint over dette Indhold, noget ligetil og moderne, som man syntes om, og som klædte Teatret. Stykkets Fare er Folkekomedien, som jo et Par Gange strejfes i Handlingens Løb — og som navnlig truer de to Bipersoner, den kvindelige Spion Gaby Somerville (Katy Valentin) og Gerdas „uimodstaaelige" Tilbeder Paul Sheridan (Carlo Wieth), to Fisk, som ikke var til at hale levende i Land. Men en tredie Person, en tidligere Krigsflyver og Invalid Jobson, var godt nok set og udmærket tegnet, og det var helt igennem et virkelig internationalt Snit, hvormed Stykket var forarbejdet og sat i kække, moderne Replikker med et Anstrøg af intelligent Jargon. Det var ikke det litterære Teater, men Brugs-Teatret, Repertoire-Teatret, der her igen, og atter af en dansk Dramatiker, blev forøget med et udmærket

Skuespil. Aftenens kunstneriske Indsats blev gjort i Iscenesættelsen og Spillet og gjort paa bemærkelsesværdig Maade.

Forfatteren har selv sat sit Stykke op. I udvendig Forstand enklest muligt, i indre ganske forbløffende godt. Disse Samtaler mellem to, snart mellem Hans og Gerda, snart mellem Gerda og Jobson, havde han hver givet deres Tone, deres Tempo og Farve. Replikkerne faldt nu og da naturlige som Improvisationer, men Pointer og Højdepunkter var bestandig beregnet, næsten til Raffinement. Hverdagens Tonefald, Overgange og Tankespring var indfanget i Dialogen og fik Publikum til at lytte. Det var en intim Iscenesættelse, som det er længe siden, vi har set Magen til, selv paa Det kgl. Teater, og en Præstation af den unge Forfatter, som indgyder Respekt.

Nu var Kunstnermaterialet jo det bedst mulige netop til disse Roller. Else Skouboe var Flyversken og Kammeraten Gerda. I de første Scener med en morsom Stemmeklang lidt i Retning af Emilie Sannom, som karakteriserede Rollen lunefuldt; senere udviklede det sig til et glansfuldt Solospil. Fortvivlelse og Fortrolighed, Eksaltation og kvindelig Kammeratskabsfølelse altsammen med Momenter af Poesi. Hendes bedste Øjeblik var, da Hans siger, at han elsker hende — og det paa hendes Ansigt aftegner sig, at hele hendes glade, fortrolige Kammeratskab pludselig væltes overende og slaas itu. Eyvind Joh.-Svendsen var primitiv, enkel og mandig, snart tre staaende Adjektiver i Anmeldelser af ham, men dog de eneste, der dækker. Hans Opgave er, ligesom i „Afsporet", ikke saa interessant, ikke saa flersidig som hendes; men han fravrister den Interesse, formelig slaar Ild af den, selv i banale Øjeblikke.

Aftenens morsomste Skuespillerpræstation var dog Elith Pios i Krigsflyverens og Invalidens Rolle, som i Virkeligheden har Stykkets bedste Replikker. Pio, der kun vanskeligt fremstiller det normale paa Scenen, har sin Styrke, naar det gælder Skildringen af det legemlig eller sjælelig kvæstede. Hans Maske var fantasifuld, og han tog stærkt Bifald paa et Nummer med en heftig og nervøs Telefonsamtale over Atlanterhavet, som han ved Forfatterens Hjælp gav scenisk Form, som den Slags Numre har Form paa det internationale Teater. Pio vandt her sin første betydningsfulde og velfortjente Sejr paa Det kgl. Teater.

Efter „Post Mortem" og „Afsporet" „Valkyrie", — det er ganske simpelt et moderne dansk Teaterrepertoire med Publikumsmuligheder, som er ved at blive til. Det kan ikke andet end give Myndighederne og Publikum et Vink om *Stærekassens* Betydning for dansk Dramatik. Ikke

alene Skuespillerne, hvoraf de tre Hovedrolleindehavere i Aftes først paa denne Scene og i disse Rumforhold kommer til deres fulde Ret, maaske i endnu højere Grad *de danske Dramatikere* bør indse, at alt hvad der kan gøres for at bevare Nye Scene, maa gøres og gøres nu. Den er, med sine Brist i Udsmykningen, Det kgl. Teaters endeligt opnaaede og i Virkeligheden uundværlige *Talescene* — som i Løbet af blot een Sæson til ad den Vej, som i disse Maaneder er angivet, vil have skabt sig saavel sit Repertoire som sit Publikum.

8. Maj 1932. *Dagens Nyheder.*

Marcel Pagnol: Marius.

„Marius" er en Verdenssucces, og man forstaar det. Der er poetisk Atmosfære over dette Stykke om en ung Mands Udlængsler og en ung Kvindes Kamp for at holde ham tilbage, fordi han for hende er den eneste rette, og samtidig er det skrevet med det sikre dramatiske Haandelag, der ene skaber de store sceniske Successer. Milieuet, den lille marseillanske Havneknejpe, er tegnet baade levende og muntert, med sine mange skiftende Typer, Optrin følger paa Optrin, alvorlige og burleske, poetiske og dramatiske, indtil det hele kulminerer i den hektisk bevægede sidste Akt — hvor Marius trods alt river sig løs og rejser bort — fra sin intetanende, godmodige Buldrebasse af en Far og fra Fanny, for hvem han er hele Livet.

Folkekomedie, javel, men i Ordets bedste Betydning! Levende, bevæget Komedie i menneskelige, alménmenneskelige Situationer. Det skal og maa blive Succes, og blev det ogsaa i Aftes, først og fremmest takket være Forfatteren, men dernæst i lige saa høj Grad Iscenesætteren *Heinz Hilpert*, der paa beundringsværdig Maade havde formaaet at skabe Atmosfære om Stykket, at skaffe Luft om Dekorationen og at angive de skiftende Sceners Tempi, over tredie Akts Crescendo til fjerde Akts voldsomme Kulmination. Den skuespillermæssige Fremførelse var ikke udadlelig. Med al sin eminente Dygtighed kan en fremmed Instruktør ikke iscenesætte Talen, der i dette Stykke, som i alle Pagnols, spiller saa afgørende en Rolle. Han kan ganske simpelt ikke *høre* den. Det alene forklarer Hilperts Begejstring for den unge Skuespiller Hass Christensen, der her havde faaet sin første store Opgave som Marius.

Marius er en Drømmer paa Landjorden, som Heltene i O'Neills første Skuespil eller i Panaït Istratis Romaner er det. Han lider af Udvé, af Længsel efter fjerne Lande og fjerne Horisonter. Sirenerne i Havnen kalder paa ham; de nærer hans Drømme om det ukendte og fremmede. Men han elsker ogsaa Fanny, han elsker hende virkelig — og det er af



Inga Tidblad som Fanny, Poul Reumert som César, Hass Christensen som Marius. Tegning af Jensenius.

Hæderlighed mod hende, at han til at begynde med ikke indlader sig med hende, skønt han begærer hende med alle sine Sanser. Rollen er en Ønskerolle for en ung Nutidsromantiker; men Hass Christensen er næppe Romantiker. Den store Replik i 2. Akt, hvor Marius for første Gang aabner sit Hjerte og fortæller om sine Drømme, skal staa i Teaterrummet som et Bølgebrus af alle en ung Mands Længsler. Fjerne Have skal synge, og fjerne Brande skal gløde i disse faa Linier! De er Stykkets poetiske Indhold. Og i samme Scene skal man føle, hvor han legemligt drages mod den Pige, som alene er Skyld i, at han ikke for længe siden er rejst. Ingen af Kravene blev her honoreret. Vi fik en ganske ærlig og maskulin Præstation af en ung Skuespiller, der har et Ansigt; men ikke denne Rolles Ansigt.

Fanny spilledes af Inga Tidblad som Gæst. Det er næppe kunstnerisk

forsvarligt at vænne danske Ensembler til enkelte Medspillende paa fremmede Sprog. Resultatet kan ikke blive harmonisk, men med denne Indskrænkning var det værdifuldt at gøre Inga Tidblads sceniske Bekendtskab. Hun er ikke Typen; Fanny skal svulme af Urkvindelighed; det skal være selve Hverdagslivets sunde Yppighed, der skal søge at holde Marius tilbage paa den faste Landjord — og Käthe Dorsch kunde i Tyskland gøre denne Kvindes Tragedie, ikke at faa den eneste Mand, hun elsker, saa gribende og tragisk, netop paa Grund af sin sunde Frimodighed, der uden Blusel tør fortælle, at hun elsker!

Fanny er Typen paa den Kvinde, der i sig har Muligheder for at blive den idéale Moder — *eller* Skøge, som hendes Tante Zoë, der hengav sig til alle Mænd, fordi hun ikke fik den ene! Inga Tidblads Type er forfinet, næsten dekadent, men hendes Talent er meget stort. Stærkest greb hun i sidste Akt, hvor hun spillede Afskedsscenen med Marius og Scenen, hvor Faderen intetanende taler til hende om det Ægteskab, hun véd aldrig bliver til noget, — med en intens Følelsesstyrke af bristende Poesi.

Man kunde have ønsket at se Erling Schroeder og Anna Borg spille disse to Roller paa Det kgl. Teaters Nye Scene. Typerne vilde have været rigtigere og Forfatterens Intentioner sket større Fyldest; men hvor havde man saa faaet en Césare som Poul Reumerts? Han var den eneste, der fuldtud dækkede Forfatterens Intentioner, og han udnyttede Rollens komiske og rørende Muligheder til det yderste. Opgaven er oplagt, en gammel, skændevorn Skænkevært med et Hjerte af Guld, fuld af Faderkærlighed og fuld af sprudlende marseillansk Vitalitet — det er jo netop, hvad Reumert kan. Og hans Maske var en helt visionær Inkarnation af alt, hvad man kender og véd — eller har drømt om — af Fransk eller af Skænkevært!

Men Rollerne i dette Stykke er alle gode. Er det et Personale som Dagmarteatrets, der véd, hvad Komedie er, der spiller dem, kan de ikke slaa fejl. Det gjorde de heller ikke, selv om Hilperts manglende Kendskab til Sproget ytrede sig i en Hang til Chargering af Karen Caspersens og Jon Iversens Partier. Farverne var her gjort for stærke, navnlig i Anslaget hos Jon Iversen. Panisse er en *naiv* Mand; han er i god Tro, naar han fortæller om sin afdøde Kone, som han gør, ellers bliver det ikke Komedie, men Farce. Sidstescenen spillede Jon Iversen godt. I to Biroller var Knud Almar og Helge Kjærulff-Schmidt velafstemt diskrete. — —

Helheden morede meget og virkede stærkt. Dagmarteatret fortjener

en Succes. Men Stykket fortjener, at der gøres opmærksom paa, at det ud over Reumert og til Dels Inga Tidblad var en endnu finere Fremførelse værd.

26. August 1932. *Dagens Nyheder.*

Kaj Munk: Ordet.

Opførelsen af „I Begyndelsen var Ordet" blev Sæsonens første store Teateraften. Der er noget pinefuldt i at maatte konstatere, at ogsaa dette Stykke — som Pagnols „Marius" paa Dagmarteatret — naar frem for Københavnerne udenom Det kgl. Teater, der i Tide skulde og burde have sikret sig begge Skuespil. Det kan ikke siges kraftigt nok, at Det kgl. Teater med Afvisningen af „I Begyndelsen var Ordet" har gjort sig skyldig i et Misgreb, som der — nu hvor det raader over Stærekassens Intimscene — næsten ingen Undskyldning er for.

Det er tydeligt nok, hvad der har virket afskrækkende paa Bedømmerne. Først og fremmest selve Temaet: religiøse Stridigheder, henlagt til en fjern og fremmedartet, landlig Egn. Teaterpublikumet plejer ikke at interessere sig for sligt. Konflikten mellem Grundtvigianisme og Indre Mission synes os et antikveret, et forlængst tilbagelagt Handlingsemne. Det har intet med vor Tid at gøre.

Dernæst Milieuet, den stolte Bonde paa „Borgensgaard" og hans huslige Liv med Sorger og Stridigheder. Intet kan synes os ligegyldigere, intet fjernere fra moderne Teaters nye Form og nye Emner. Men begge Indvendinger maatte allerede ved den første Gennemlæsning være veget for det ene, at Pastor Munk jo er Digter, at Pastor Munk er Dramatiker! Saa ligegyldigt dette Milieu og disse Figurer kan forekomme os ved første Præsentation, saa øjensynligt og ubestrideligt er det, at de lever under Dramatikerens Hænder. Det hele faar Fylde og Form, det faar Liv og Interesse, eftersom Scenerne skrider frem. Der er Menneskelighed i alle disse præcist opfattede og sikkert tegnede Figurer; der er ofte Lidenskabelighed. Den dramatiske Teknik er i den mest fuldkomne Orden; hver af Akterne har sit rolige Udgangspunkt, sit stigende Crescendo og sin overraskende Kulmination.

Og i den afgørende, dristige og problematiske Sidsteakt, hvor Kaj Munk i direkte Polemik med Bjørnsons „Over Evne", der har inspireret hele Stykket, lader et Mirakel ske ved „Troens Magt" — lykkes det ham at hæve det hele op over og ud over Milieuet og de stærkt afgræn-

sede, primitive Hovedpersoner, og gøre det alméngyldigt — ikke ved selve „Miraklet", men ved sin Skildring af et Dødsleje, hvor Ting sker og Replikker siges, som vedkommer alle tænkende Mennesker. Til hvilken Grad saa man i Aftes, hvor Stykket, trods en kun jævnt hæderlig Fremførelse, men unægtelig i en fremragende Instruktion, fængslede og greb et Teaterpublikum, der havde ventet sig lidt Sensation og Skandale, men nu anspændt lyttende og i Mellemakterne ivrigt diskuterende fulgte dette nye danske dramatiske Arbejde og efter sidste Tæppefald samlede sig i et Bifald, som ingen Ende vilde tage.

Et Emne var bragt os paa nært Hold, gjort aktuelt, fængende og fængslende. Det var det levende Teater, der sagde et afgørende Ord ved Sæsonens Begyndelse.

Der er Momenter i Stykket, der minder om den tyske Dramatiker Ernst Barlach. Han ynder primitive folkelige og landlige Milieuer af lignende Art; for moderne Storstadsmennesker saa forunderlige og kuriøse, ubegribelige som var det ikke i det moderne Europa disse Ting foregik, men i fjerne Tider eller i primitive Sydhavssamfund. Og Barlachs Figurer kan paa lignende Maade som Pastor Munks antage dette mærkelige fantastiske Format, som var de forunderlige plastiske Frembringelser af en sær og genial Billedhugger eller Træskærer. Men den danske Dramatiker har sin store sceniske *Anskuelighed* forud for den tyske. Som disse Figurer i al deres Enkelhed er tegnet, er de fuldkommen digterisk behersket. De tre religiøse Sværmere, Storbonden og Grundtvigianeren Mikkel Borgen, Skrædderen og Indremissionsmanden Peter Skrædder — endelig den sindssyge Johannes, der tror, han er Kristus (Stykkets vanskeligste, men ogsaa mest digteriske Skikkelse), hver for sig er de helt klare i Linierne, og hvert Ord, de siger, er i Overensstemmelse med deres sceniske Karaktér; en kunstnerisk Helhed og dermed en kunstnerisk Selvfølgelighed! Dernæst de to „verdslige" Børn paa Borgensgaard, Svigerdatteren Inger, som „dør" i Barselseng, men opvækkes — og hendes Mand, den mandige, men vantro Mikkel, hvis Replikker ved hendes Kiste er af en saa gribende Ægthed og Alméngyldighed. Tilslut de to Skikkelser fra det „officielle" Liv, Staten repræteret i to typiske Figurer, Præstens og Lægens — hver med Replikker, der helt angiver hver enkelts aandelige Sfære og „sociale" Fysiognomi. Det er en dramatisk Figur-Komposition af beundringsværdig Klarhed og Knaphed.

Stykkets Emne er Troen, som Johannes siger ikke eksisterer mere. Det er Stykkets store Højdepunkt, som gennem Henrik Bentzons be-

aandede Fremførelse ogsaa gjorde den fortjente Virkning. „*Mellem de Troende er der ikke een, der tror!*“ Det er Stykkets dristige Hovedreplik — sagt i et Optrin, hvor Statskirken, Grundtvigianismen og Indremission alle tre er repræsenteret paa Scenen!! Man forstaar, at dette Stykke er egnet til at vække Uro i kirkelige Kredse; men man bøjer sig ogsaa for den Præst, der har Mod til at sige denne Sætning. Pastor Munks Karakteristik af sine kirkelige Kolleger er ofte af en Djærvhed, der bringer Bergstedt i Erindring. Men han kommer til den stik modsatte Konklusion. Stykkets Paradoks er jo, at Underet sker, den døde Kvinde opvækkes — ved Johannes' Tro! Det er ogsaa Stykkets Fare og den Mundfuld, et moderne Publikum maa sluge hel og raa. Man sluger den, fordi man forstaar, at det er Stykkets eneste mulige Slutning, al den Stund Pastor Munk selv er Præst og selv uden Vaklen bekender sig til Troen. Men at Publikum i Aftes alle som een sank denne Slutning med dens utrolige Paastand viser, til hvilken Grad Pastor Munk er dramatisk Digter. Stykket er den mest betvingende Præken, jeg har hørt — beundringsværdig, selv om man maa tage Afstand fra dens Konklusion, beundringsværdig, selv om man er direkte Fjende af dens Indhold. Men Skuespillets „Forkyndelse“ er vel ellers nøgternt set blot dette, at vi skal være hele Mennesker. Og *det* er i Stykket kun den troende Johannes — — samt den vantro Mikkel!

— — —

Ud over Henrik Bentzon spilledes der i Aftes ikke Komedie, som paa noget Punkt kom paa Højde med Stykket. Man vil helst ikke tænke paa, hvilket kunstnerisk Resultat der kunde være naaet med Det kgl. Teaters Personale, naar Stykket i sig selv kunde bære disse Skuespillere saa langt. Fru Nansens Ensembler har jo i de sidste Aar ofte bragt Haandværkertruppen fra „En Skærsommernatsdrøm“ i Erindring, men hendes Instruktion har samtidig rettet baade Løven, Muren og Maanen af paa en respektindgydende Maade. Aftenens stærkeste kunstneriske Skavank var Besættelsen af Storbonden Mikkel Borgen. Det er en Reumert-Rolle, en Reenberg-Rolle, for en betydelig Skuespiller en Opgave med næsten uanede Muligheder. Hver Replik, hver scenisk Reaktion af denne Mand er i en Kunstners Haand en Træffer og et Pletskud. Hr. Federspiel udleverede troligt Replikkerne til Publikum, men overlod iøvrigt til hver enkelt Tilskuers Fantasi at sætte dem i Maal. Henrik Bentzon har jo i sit Kunstnersind meget af Pastor Munks egen Glød og Lidenskabelighed, og Jacob Nielsen forresten en tilsvarende Oprindelighed i sit Spil. Arne-Ole David var Væveren, Knud Heglund Præsten,

Holger Strøm Lægen. Fru Nansen havde faaet dem alle til at spille med Sordin. Det blev derved Stykkets egen stærke og digteriske Grundstemme, som kom til at dominere og førte til den nye og meget store Sejr for dansk Dramatik og Teater, som Aftenen bragte — udenom Det kgl. Teater.

3. September 1932. *Dagens Nyheder.*

Louis Verneuil: Hr. Lamberthier.

Géraldy, Deval, Verneuil, det er den franske Boulevarddramatik, der i Øjeblikket dominerer københavnsk Teater. „Hendes Mand", „Frøken" og „Hr. Lamberthier". Det sidste var næsten det behændigste; det var ogsaa det alvorligste. Det var Drama. Maurice slutter sidste Akt med at gaa til Politiet for at melde sig selv for Mordet paa Hr. Lamberthier, Germaines tidligere Elsker, der ikke optræder i Stykket, men bag det, i Telefonopringninger, i Ringe, i Billeder, i en Opstilling af Møbler, som Germaine ubevidst har kopieret efter et Hjørne i Hr. Lamberthiers Salon — og som gør deres Ægteskab til et Helvede. Stykkets Indhold er Skildringen af dette Helvede med den usynlige Elsker, der gør sin Entré sammen med Maurice og Germaine den første Dag i deres nye Hjem og usynlig bevæger sig omkring dér alle tre Akter igennem, indtil han har lagt det øde. — —

Verneuil har sat sig en bunden Opgave og løst den med besnærende Behændighed. Stykket er en Ligning med en Ubekendt, som det gælder om at finde. Der trækkes fra og lægges til, der forkortes og ganges — og saa har vi pludselig *Lamberthier*, og Maurice og Germaine faar deres rette Talværdi i deres Forhold til ham. Det er et Regnestykke og en Tryllekunst at faa dette til at passe dramatisk. Der maa udvises Snilde med et Par Enetaler, et Par Oplæsninger af Avisartikler, et Par Anekdoter vedrørende Forhistorien, nu og da lidt tvungent, men bestandig inciterende, netop fordi Opgaven paa Forhaand er saa bunden, at vi alle er interesserede i nu ogsaa at faa den løst. Det er en intellektuel Glæde at følge dette Spil. Og Publikum i Aftes fulgte det, netop som man følger en elegant og udspekuleret Leg, og klappede heftigt, da den var ført til en tilfredsstillende Ende. Men det er en kold Glæde, og til syvende og sidst en gold Glæde — syntes man, da man gik derfra i Lørdags-Regnen.

Netop fordi det kun er Spil. Det er Tal og ikke Mennesker. I hvert Fald er det ikke Mennesker, man interesserer sig for. Og der gives Aftenen igennem ikke Udtryk for een digterisk Tanke. Det skulde da lige være Maurices pludselige Konstatering af, at jo mere han og Germaine taler med hinanden, jo mindre forstaar de hinanden. Her var et Punkt, hvor en Digter vilde have sat ind og til Gengæld have ofret meget af den grelle parisiske Teatereffekt, der nu og da kunde strejfe det helt Grand Guignolske. Ægteskabets Labyrint af Gange, hvor Mand og Hustru følger efter hinanden, kommer fra hinanden, forvilder sig mere og mere, og til Slut forsvinder fra hinanden — det var jo et Emne! Gerne med den usynlige Hr. Lamberthier som Minotaurus i Labyrinten. Det kunde højst muligt være blevet et dramatisk Digterværk. Skinsygen mod den Usynlige som en rygende Brand i Mandens Sjæl, og dens Virkninger paa Hustruen! To Mennesker, som vi lærte at kende til Bunds, hvad man jo dog maatte forlange, naar et Stykke nu kun *har* de to Personer.

Men her var det netop Verneuils Stykke artistisk svigtede. De to Personer udfoldede sig ikke, efterhaanden som Akterne skred frem. De afslørede sig derimod. Germaine er nok Kvinde og meget Kvinde, men hun er først og fremmest Løgnerske af Kald og Profession, og det er menneskelig umuligt for Alvor at synes om hende. Og Maurice er nok skinsyg, men han er først og fremmest Kverulant, og der føres ikke i Stykket en eneste Gang et virkeligt Bevis for, at han for Alvor elsker Germaine. Man savner det fra Scene til Scene, og da han ved Tæppefald gaar ud for at melde sig — véd man, at han ikke elsker hende. Men hvorfor saa Stykket? Svaret er ligetil. For to store, virkningsfulde Rollers Skyld, hvori to begavede Kunstnere kan indtrylle den Sympati, der hviler over deres egne skattede Personer. Dette Trylleri er et Led i Stykkets store Behændighedskunst, som ogsaa lykkedes i Aftes.

Publikum klappede ad Maurice og Germaine — i Virkeligheden „kun" ad Eyvind Johan-Svendsen og Else Skouboe. Det er en Skuespiller, der har skrevet dette Stykke. Og Skuespillere skriver som oftest daarlige Stykker, men gode Roller.

Eyvind Johan-Svendsen og Else Skouboe spillede de to Roller med Kraft og Kløgt. Han var ikke Kunstner nok (Maurice er Maler); hun var ikke parisisk nok trods sin Blanksværte-Paryk. Al den gennemførte Løgnagtighed i Germaines Rolle vil kunne gøres virkningsfuldere, ved at hun spilles som en *Karaktér* (Løgnerske) og lyver, som kun Pariserinder kan lyve. Selv i sidste Akt, hvor det gælder Livet, lyver hun midt

i et stort Opgør og tager Telefonen, da den ringer, og lyver med et Smil til den, hun nu taler med. Else Skouboe ligesom skjulte dette vigtige Træk, mere end hun benyttede det.

Og én Ting gik helt i Fisk, ogsaa i Instruktionen, som Dr. Rostrup ellers har skilt sig udmærket fra. Der er i anden Akt pludselig et stort Udbrud, hvor Germaine med ét taler Sandhed, og Maurice *for eneste Gang i Stykkets Løb* tror hende blindt og uden Forbehold. Der maa her anslaas en Tone, vidt forskellig fra den øvrige Dialog. Publikum maa i et Gys føle, at her, nu og for eneste Gang, afstaar denne Kvinde fra alle Udflugter. Opgaven er at finde denne Tone, denne overbevisende, særlige Farvning af dette ene afgørende Øjeblik. Virkningen vilde være sublim, om det lykkedes. I Aftes kunde ogsaa, hvad hun dér fortalte, have været Usandhed. Men det var ikke Verneuils Mening.

Ellers var meget i Fremførelsen beundringsværdigt. Else Skouboes uhyre vanskelige Opgave i sidste Akt, en halvt afsindig Telefonsamtale, og Oplæsningen af en lang Avisartikel midt imellem Graad og Glæde, blev løst med Virtuositet. Allerbedst til Slut hendes Mistanke om, at Maurice er Hr. Lamberthiers Morder. I Replikkernes monotone, langsomme, næsten draabevise Fald laa der en stærk og enerverende Virkning. Og Eyvind Johan-Svendsen, hvis Rolle Aftenen igennem næsten kun spiller paa een Streng, Skinsygen, formaaede i nogle uforglemmelige Øjeblikke at hæve Maurice op af den noget ensformige Atmosfære af mistænksom og ufornøjelig Kverulans, som er Figurens Fare — og give et dybt kunstnerisk Billede af mandlig Skinsyge, en Othellos, en Herodes', der havde været et bedre dramatisk Kunstværk end Verneuils værdig. Stykket er Rollerne, Rollerne var Kunstnerne, Aftenen var Kunstnernes.

9. Oktober 1932. *Dagens Nyheder.*

Klabund: Den hvide Ring.

Et ældgammelt kinesisk Skuespil, spillet paa en i Enkeltheder nøjagtig Kopi af et Teater i Peking — det var jo paa Forhaand en Ting, man kunde vide, Johannes Poulsen vilde faa en Iscenesættelse ud af. I Grupperinger, i Kostumer, i Farver og Belysninger, med indlagt Musik og Dans, fik vi da ogsaa „kinesisk Teater" for alle Pengene. Johannes Poulsens Iscenesætter-Fantasi tumlede sig i denne Opsætnings stigende

Farve- og Følelses-Skala, kulminerede i det dristige „Snevejrsnummer" med de hvide Faner, der kom netop paa det kritiske Punkt i Dramaets Fremadskriden — inden der sluttedes af med den store Domsscene for den unge Kejser, hvor Farverne i Belysning og Kostumer virkelig var stemt af i en saa skinnende Harmoni, at det næsten klang i Teaterrummet.

Haitangs Skæbne, først som Tehuspige i Tsching-Tchau, saa som Mandarinen *Ma*'s Anden-Hustru, sluttelig som Anklaget for Mordet paa ham og berøvet sit Barn, men frikendt ved en ophøjet salomonisk Kendelse af den unge Kejser, som hun mødte engang i Tehuset for Aar tilbage, da han endnu kun var Prins — og nu forenes med. Det er jo virkelig et sælsomt, et fremmedartet, et fortryllet Eventyr paa Teatret. Spørgsmaalet er blot: Kommer det os ved?

Spørgsmaalet var brændende et langt Stykke hen i Forestillingen. Spørgsmaalet er kapitalt for hele Arten af *Johannes Poulsens* Iscenesættervirksomhed. At spille Komedie, som man gjorde det paa Middelalderens Mysteriescener, paa Globe-Teatret i London eller paa Teatre i Tokio eller Peking — det bliver jo let en kunstnerisk Falliterklæring over for dette ene og meget vigtige: *at spille Komedie, som man gør det i Dag.*

En Flugt og en Falliterklæring. Det bliver det etnografiske Teater og dermed en Kuriositet og en Museumsgenstand. Og Teatret skal ikke være Museum. Det paradoksale ved denne Iscenesættelse var netop Ønsket om at spille det gamle Stykke „paa Kinesisk", al den Stund Klabunds fremragende tyske Bearbejdelse af det (paa Linie med andre værdifulde Scenebearbejdelser fra Nutiden) udtrykkelig har haft til Hensigt at gøre Stykket moderne. Klabund har ikke ønsket kinesisk Teater; i hvert Fald kun som en Tone, som en Anelse; han har ønsket moderne Teater, og i sine Tildigtninger og Forandringer gjort alt, hvad han kunde, for at hente frem af det, hvad der kunde vedkomme Tilskuere af i Dag.

Der er i Klabunds „Kreidekreis" kun Fablen tilbage af det ægte „Hoei-Lan-Ki" fra Samlingen „De hundrede Skuespil" fra den kinesiske Middelalder. Persontegningen, Replikkerne, Poesien i det afgørende Optrin og hele Moralen med *Retfærdighed* fremfor alt som det første Krav til Menneskene, har han føjet til. Og han har tværtimod det etnografiske Teaters noget stive og elementære Maskestil paa egen Haand inddigtet en scenisk og menneskelig *Udvikling* i de enkelte Personer. Mandarinen Ma begynder i Stykket som Skurk, en Parasit og en Tyr

— men han ender som et Menneske, fordi han elsker. Den unge Prins Pao begynder som en kælen, troskyldig Dreng — men ender som en Mand, en Dommer, en Kejser. Og Haitangs Broder Tschang Ling, der først er en trættekær, forsoldet, forsømt, charmerende Lemmedasker, passerer Stadiet „overbevist Kommunist" (hvad kan være mere moderne?) for sluttelig at blive Menneske, ogsaa han, igennem Lidelse, og begynde at forstaa. Alt dette har intet med hverken kinesisk eller etnografisk Teater at gøre. Det er moderne Teater. Og det var, fordi dette Element var stærkt nok til at hævde sig ved Siden af Iscenesættelsen (i enkelte Øjeblikke paa Trods af Iscenesættelsen), at Aftenen fik kunstnerisk Værdi foruden sine mangfoldige Værdier som *show* og som Museum.

Dette — og saa endnu et: Paa Teatret skal Iscenesættelsen kun være Baggrund. I enkelte Øjeblikke skal ogsaa Teksten kun være Baggrund eller til Grund liggende Basis. *Paa Teatret er det Skuespilleren, det først og fremmest gælder.* Og naar i en ødsel og kunstnerisk Iscenesættelse og med en digterisk Tekst fremragende Skuespillere virkelig kommer til Orde og hæver sig frem til selvstændig kunstnerisk Ydelse, har Teatret sine store Øjeblikk. Dette skete to Gange i Aftenens Løb. Fru Ulla Poulsens overraskende og yndige Spil som Hovedpersonen Haitang ufortalt, vandtes de største kunstneriske Sejre af Fru *Clara Pontoppidan* og af *Holger Reenberg* i to af Spillets Sideroller, som den onde Hustru JuPeï og som Mandarinen Ma.

Aftenens spontaneste Bifald faldt ved anden Akts Begyndelse til Fru Pontoppidan. Det var Skuespilkunsten, der her eklatant holdt sit Indtog i Etnografien og besejrede den. Med hel genial Maskefantasi havde Skuespillerinden omskabt sig til en uhyggelig og lattervækkende aldrende Kineserinde. Hvem anden havde haft Fantasi til dette? Clara Pontoppidan førte Beviset for, hvor selvstændig og „digterisk" en Kunst Skuespilkunsten kan være. Dette var paa en Gang gribende og grotesk. Og Talen, som var denne Forestillings anden Skavank, fik her sin fulde Ret og sin Hovedpart. Hun hæftede hver af sine Replikker ligesom med Naale ud i Teaterrummet. De blev siddende næsten synligt i Tilskuerrummets Dunkelhed. De sidder der endnu. Man glemmer ikke eet af hendes Tonefald.

Og Holger Reenberg vandt sin første Sejr paa Det kgl. Teater. Mandarinen Ma passede i begge sine Faser hans kunstneriske Individualitet lige saa godt, som de to vældige Kostumer passede hans Person. Brutaliteten i det første Optrin, den næsten frygtindgydende Ømhed i det

andet, gengav han lige gribende ud af sit Kunstnertemperaments Tyngde og Lidenskabelighed. Naar Reenberg er bedst, har han ligesom Vilhelm Andersen nogle maskuline Orgeltoner i sit Spil, som det er værd at lytte til, og som er sjældne i dansk Teater.

Stykkets Hovedperson Haitang er en Elisabeth Bergner-Rolle, og Klabund tilegnede sin Bearbejdelse til hende. Hvad Rollen kræver eller byder paa, er dermed angivet. Ulla Poulsen ydede ikke noget i den Retning eller i det Format. Naturligvis ikke. Men hendes Præstation var forbavsende og med poetiske Enkeltheder af Følelse og rørende Menneskelighed langt over, hvad man havde kunnet vente. Hun er for Tiden i rivende Udvikling som Kunstnerinde. Det helt uberørte, det næsten helligt uskyldige, som er Rollens første Krav til Fremstillerinden, honorerede hun bedre, end nogen anden dansk Skuespillerinde kunde have gjort det (Karin Nellemose maaske undtaget), men her fik vi i Tilgift Overraskelsen ved dette gryende Talent. Dejlig saa hun ud, og selv Sangene fik deres Poesi af dette Udseende. Det var Sange med en Fuglestemme, men en Stemning, man vil huske.

Svend Methling var Prinsen, der bliver Kejser. Methling er jo i dansk Teater Drengen, som aldrig blev Mand. Dermed følger, hvad i Rollen han kunde spille, og hvad ikke. Det intellektuelle, overlegne Menneske kan Methling ikke fremstille. I Prinsens første Scene var der indtagende Enkeltheder og en poetisk stiliseret Tone paa Linie med Iscenesættelsen. Det sidste store Optrin spillede han paa sit glansfulde Udseende. Ebbe Rode debuterede paa Det kgl. Teater som den kommunistiske Broder. Han har Følelse og Naturlighed, men ingen Færdighed, og denne Rolle spiller paa lutter Færdigheder i Tale og Plastik. Det blev til uartikuleret Følelse. Men Besættelsen er urimelig og uretfærdig imod ham. Man burde som en Indledning maaske have forsøgt ham i Rasmus Christiansens Rolle i „Hendes Mand", hvor hans Mangler kunde være blevet hans Fortrin — og ikke som nu have slagtet ham paa et kinesisk Alter.

Men Forestillingen var værd at se for sine kunstneriske Fortrins Skyld — og fordi den værdifuldt belyser den standende Strid om de gamle Stykkers Anvendelighed i Nutiden, de Veje man med Held kan gaa for at redde sunkne Værdier — og de Fejltagelser, man skal vogte sig for, hvis man vil undgaa, at Fortidens Stemme kvæles i et dødt, omend nok saa kunstigt udstoppet „etnografisk Teater".

23. Oktober 1932. *Dagens Nyheder.*

Shakespeare: Helligtrekongers Aften.

En Shakespeare-Forestilling paa Det kgl. Teater skal og maa jo blive en af Sæsonens Begivenheder. Ikke mindst i Johannes Poulsens Iscenesættelse og ikke mindst, naar det er et af de store solskinstindrende Lystspil, der opføres — tilmed det, der fra gammel Tid har mere Ry end noget andet paa den danske Scene, „Helligtrekongers Aften". Teksten har alle Shakespeares Fortrin og kun faa af hans Fejl. Optrin følger paa Optrin som skiftende straalende Landskaber, Byger af fejende Ord fyger over Scenen — og i Brydningen mellem Lys og Mørke, mellem Sol og Væde hvælver Digterens Geni sig som en Regnbue over Teatret. Johannes Poulsen har før, baade i „Købmanden i Venedig", „Trold kan tæmmes" og „Skærsommernatsdrømmen" vist en baade meget festlig og meget personlig Opfattelse af de shakespeareske Optrin, Billedvirkningen af dem og især Kontrastvirkningen af dem, der ogsaa i Aftes var saa udmærket. Hele Forestillingens ydre Form var Digteren og Teatret værdig.

Men — *der spilles ikke god nok Komedie i Johannes Poulsens Iscenesættelser.* Hovedsagen for et førende Teater (og Hovedsagen i de Reinhardtske Iscenesættelser, som er Mønstret for Johannes Poulsens) er, at man til hver af de shakespeareske Figurer har *den særligt egnede Fremstiller* — eller i hvert Fald, at Instruktøren personlig har en Opfattelse af hver enkelt af Personerne, der lader dem staa med deres særlige Valør i Helhedsbilledet. Shakespeares Stykker er først og fremmest hans Personer. Men her svigter Johannes Poulsen som oftest — og her laa denne Opførelses iøjnefaldende Brist. Som der i Iscenesættelsen af „Skærsommernatsdrømmen" i Fjor kun var *to*, der skuespillermæssigt helt var paa Højde med Situationen, Karin Nellemose og Rasmus Christiansen, saaledes var der ogsaa kun to virkelige Skuespillerpræstationer i „Helligtrekongers Aften", den norske Gæst Gerd Egede Nissens *Viola* og Holger Gabrielsens *Malvolio*.

Med den norske Gæst blev Viola for første Gang i de to sidste Menneskealdres danske Teater atter det, hun virkelig skal være, Hovedpersonen i Stykket. Det er hende og hendes Meriter i Mandsdragt, hele Handlingen gælder. Men dermed følger naturligt, at den vante Belysning af Stykket herhjemme maa skifte. Det var jo de komiske Scener, der ved de forrige Opførelser skabte dets Ry — med Olaf Poulsen, Mantzius, Jonna Neiiendam og Johannes Poulsen som et kosteligt og



Holger Gabrielsen som Malvolio. Fot. Holt & Madsen.

kongeligt Firkløver. Saadan er det ikke mere. Naturligvis morer og underholder disse Scener dejligt endnu, men de har i væsentlig Grad mistet deres Særpræg. Johannes Poulsens Tobias Hikke har megen glødende Festivitas og megen beundringsværdig Bredde; men efterhaanden som Aftenen skrider frem, bliver den til „alle mulige Roller" og desværre først og fremmest til Støj. Naar han efterhaanden faar Motoren sat i Gang, kan ingen andre faa Ørenlyd — og han kan ikke selv høre, hvad han siger! Og Rasmus Christiansen er nok pudsig som Blegnæb, men for en Gangs Skyld ikke saa meget i Figurens Karaktér, som fordi Rasmus Christiansen *personlig* kan være pudsig som faa.

Eyvind Johan-Svendsen har faaet Narren tildelt. Eksperimentet er interessant, og der er jo ofte kunstneriske Værdier at hente, naar betydelige Skuespillere prøves udenfor deres „Fag". Men dette gik rivende galt. Visen „Kom nu kun Død" sang han naturligvis smukt, men den Sang er Rollens Pikanteri og ikke dens Basis. Det er dog en Nar, Talen er om. At nogen skulde have engageret *denne* Mand til at sprede nogens Tungsind var usandsynligt. Tungsindigheden bredte sig tyk som Tjære, hver Gang han kom ind, og Kostumet gjorde ham mere til en makaber engelsk Nisse end til en Nar. Komediehumør er Eyvind Johan-Svendsen nægtet; Lethed i hvert Fald. Narrens smaa Kvikheder blev alle afleveret med Tyngde: *Also sprach Zarathustra.* — —

Men Gerd Egede Nissen var altsaa Viola. Den mest indtagende, den mest udtryksfulde Pige og Dreng, man kan tænke sig — hvis Replikker alle sad, som de skulde, farvede af Skælmeri, af Sørgmodighed, af Ironi og af Elskov, hver for sig som det passede, og med de mest levende Tonefald og Toner. Siden Bodil Ipsens Rosalinde har vi ikke set noget lignende i Shakespeare. Og selve Rollens smertefuldt-muntre Paradoks, at Viola bestandigt af den Mand, hun elsker, sendes hen for at fri for ham til en anden, belyste hun paa den mest poetiske Maade i Udtryk og Plastik. En international god Præstation.

Og Holger Gabrielsens Malvolio. Baade Blegnæb og Narren havde tilfaldet ham naturligere i denne Forestilling; men vi vilde samtidig paa Forhaand omtrent have vidst, hvordan de blev. Hans Malvolio derimod var en Nyskabelse af en vanskelig og utaknemligt placeret Figur og dermed det danske Skuespilpersonales egentlige Indsats i denne Forestilling. En barok og pretiøs Hofmand med det særeste Talesæt blev denne Malvolio, strittende og stankelbenet som visse af Gustave Dorés mest fantastiske Hofkavalerer i Billederne til Perraults Eventyr. Og saa i sidste Akt pludselig voksende til helt Don Quixoteske Dimen-

sioner, en forpjusket, men pompøs gammel Fantast, hvis tragikomiske Afgang ud over Baggrundens vide Horisonter næsten blev Aftenens ejendommeligste teatralske Indtryk.

— — —

Det seriøse Elskerpar Hertugen og Olivia var svagt besat med Svend Methling og Katy Valentin. Hertugen er dog intet Sangparti, der findes ingen „Hertugens Arie" af „Helligtrekongersaften" — og Kate Valentin, der kan være saa fortræffelig i Karaktérroller, har ingen erotisk Svulmen og Bølgen, som passer for en shakespearesk Hertuginde. Det bliver til en Slags frossen Varme; hendes Replikker løber spidst til som Istapper, og flere af dem knækker af. Derimod var Karen Berg ganske frodig som den frejdige Maria og Albert Luther mandig og heroisk som den forurettede Antonio. Og Sebastians berygtede Rolle er ikke bedre værd end at ofres paa den Spøg med det Norske, som Erling Schroeder gennemførte med godt Humør og en Gratie, der bevidst laa tæt op ad Gerd Egede Nissens.

Indvendinger mod Iscenesættelsen kan rettes. Hvorfor skal Olivias lille Skriftefader og Huskapellan være kostumeret som en Stormester i Malteserordenen? (Som han her saa ud, krævedes der et Kirkeoptog, et Korstog eller tolv rygende Kætterbaal i Baggrunden for at forklare hans Tilsynekomst). Og hvorfor skal Viola til Slut i et Dronningekostume med Haaret sat op til Narrestreger? Det strider mod Karaktéren, mod hendes spæde Pigelighed og mod den enkle Linie, hvori Figuren ellers er anlagt. Men iøvrigt var Billedernes lange Kæderække glansfuld og festlig og den montenegrinsk-albanske Karaktér i Kostumeringen af en morsom og fantastisk Virkning. Meget kunde have været endnu bedre, hvis Johannes Poulsen udelukkende havde koncentreret sig om Iscenesættelsen. Der er Scener, han ganske simpelt ikke har set, fordi han selv er med i dem. Men Publikums Interesse kølnedes ikke — og det takkede varmt efter Tæppefald for et genialt Digterværk, en festlig Forestilling og to ypperlige Præstationer.

15. Februar 1933. *Dagens Nyheder.*

Amerikansk Skæbnetragedie.
Eugene O'Neill: „Elektra".

„Sorg klæder Elektra", O'Neills seneste Skuespil, er det fjerde af den store amerikanske Dramatikers Arbejder, der vises i København („Anna Christie" og „Begæret under Elmene" har Fru Nansen tidligere spillet; „Sælsomt Mellemspil" opførtes paa Det kgl. Teater i 1929 med Bodil Ipsen som Nina). Stykket kommer hertil med den farlige Forudberømmelse, at det skal være O'Neills ypperste Scenearbejde. Europæiske Kritikere i England, Tyskland og Sverige, der ikke hidtil har været for tilbøjelige til at indrømme ham den Førsteplads blandt moderne Skuespildigtere, som utvivlsomt tilkommer ham, har efter denne Præstation bøjet sig og indrømmet, at man her virkelig stod overfor det scenisk usædvanlige.

Kendere af O'Neills Produktion gennem de 20 Aar, hvori han har virket som dramatisk Digter, kan ikke give dem Ret. Det er Opgaven, han har sat sig, der i dette Skuespil er større end nogen af hans tidligere; i selve Udførelsen kan det til Tider synes, som han ikke fuldt ud har været sig selv, eller ikke Opgaven fuldt ud mægtig.

Opgaven i „Sorg klæder Elektra" er intet mindre end en Genoplivelse i vor Tid af den gamle græske Tragedie. Over et af de græske Tragikeres staaende Emner har den moderne Digter som de skrevet en Trilogi, hvor Hovedfigurerne og Handlingsgangen er den samme, men hvor Personerne Agamemnon, Klytemnestra, Ægistos, Elektra og Orestes er flyttet nærmere paa vor Tid og er blevet til General *Ezra Mannon,* hans Hustru *Christine,* hendes Elsker, Kaptajn *Adam Brandt,* og Børnene *Lavinia* og *Orin* (Orestes). Den klassiske Handling med Mordet paa Agamemnon, med Elektras Klage og Orestes' Fader-Hævn og Moder-Mord, endelig hans Flugt, jaget af Furierne! — var jo efterhaanden netop blevet *klassisk* ɔ: overmenneskelig, uvirkelig, uden Evne til i Grunden at virke sandt dramatisk, fordi Følelserne ikke mere udløste Medleven eller Genkendelse hos moderne Tilskuere.

At vække denne Medleven paa ny er, hvad O'Neill har foresat sig. Moderne Mennesker skal genkende Følelser fra sig selv, Forhold, de er stødt paa, i Sagnets monumentale Skikkelser — og ved Hjælp af de freudske Teorier, der for O'Neill har spillet saa afgørende en Rolle i Udviklingen af hele hans Dramatik, er det, han har forsøgt det. Familien, hvori Dramaet udspilles, bliver en Øglerede af „Komplekser"

— Datteren elsker sin Far og hader sin Mor, Sønnen elsker sin Mor og hader sin Far, han dræber hendes Elsker, ikke af Sønnefølelse, men af *Jalousi*, og føler sig samtidig sælsomt draget mod den Døde, som ogsaa elskede den Kvinde, der var Sønnen et og alt! Det bliver en Slægtstragedie af helt mytiske Dimensioner, trods de moderne Klæder, en Spøgelsetragedie, hvor Underbevidsthedens Drifter og Lidenskaber tager menneskelig Form og bliver handlende Figurer i et stort anlagt moderne Skuespil.

Med et sikkert dramatisk Greb har O'Neill valgt det *Kostume*, hvori Tragedien skal udspilles, Tiden omkring den amerikanske Borgerkrig, 1860ernes Amerika, hvor Luften netop var ladet med alle Slags Komplekser af Puritanisme, af Raceforviklinger, af Raceforfald, og hvor baade Kostumerne og Arkitekturen (den amerikanske Kolonistil med Søjlerne!) bød paa Muligheder netop for den „Stil", hvori Tragedien maa spilles, en Blanding af paa én Gang græsk og moderne.

Ind i sit „græske Drama" har O'Neill saa blandet endnu et Moment af ældre Tiders Scenekunst. *Skæbnetragedien*, Slægtstragedien havde jo i den tidligere Romantik sat nogle Skud hos tyske Dramatikere, Grillparzers „Ahnfrau", Müllners „Schuld", som bød paa Effekter, O'Neill ogsaa kunde bruge til sit store Skuespil. Kendere af Dramaets Historie vil under Opførelsen af „Elektra" med Studsen genkende Træk af den tidlige Romantiks Skrækeffekter, naar de gamle Vaaben rasler paa Væggen, eller Begrebet „Slægten" med Onkler og Oldemødre faar skæbnesvanger Betydning for og griber skæbnesvangert ind i Efterkommernes Leven og Færden! Gammel Skyld, der skal sones, gammel Gæld, der maa betales.

Klytemnestra, eller Christine, som hun hedder hos O'Neill, vil bort for enhver Pris fra denne Slægt, hun er giftet ind i, men hvor hun ikke naturligt hører hjemme. Det er hendes Undskyldning for den Hvirvel af Ugerninger, hun bliver Midtpunkt for. „Jeg synes, jeg gør alting galt", saadan lyder en af hendes sidste Replikker. Det er *hendes* menneskelige Motiv. Men alle drømmer de sig iøvrigt bort. Temaet med den fjerne Ø i Sydhavet — „De Saliges Øer", som alle Mændene i Stykket, svage, kvindelige Mænd, fabler om — betyder deres Ønsker om en Flugt og en Frelse fra „Skæbnen". Elektras (Lavinias) Skæbne er det, at hun er sat til at varetage Slægtens Interesser. *Hun* gennemtvinger, at Broderen myrder Moderens Elsker — og først da Moderen dræber sig med egen Haand til Slut, er Retfærdigheden endelig sket Fyldest.

Men saa langt gik til syvende og sidst ogsaa de gamle Dramatikere. Den moderne Forfatter gaar længere endnu. Ikke Handlingen som saa-

dan, men de mangfoldige Bevæggrunde *bag* Handlingen, Virvaret af Impulser, af psykologiske Motiver, bevidste og ubevidste, under Begivenhederne er det, han vil udrede, opklare, forklare — og som han har haft Held til at anskueliggøre dramatisk. Hvad der hos Grækerne og de tyske Romantikere var et Slags ophøjet etisk „Skema" over Love for Forbrydelse og Straf — som iøvrigt Guderne havde Ansvar for — er hos O'Neill blevet naturlige Produkter af Menneskenes egne Lidenskaber og Drifter — og af Naturens evige Arbejde i Menneskers Underbevidsthed. Faren ved hans Skuespil er en vis Spidsfindighed, en vis altfor dogmatisk Freudianisme i Eftersporingen af de sjælelige Motiver. Dets Brist, at der for sceniske Effekter, for virkningsfuld „indre Iscenesættelse", for Udredningen af forbløffende „Komplekser" alligevel ikke er bragt nok *sand* Menneskelighed i Tragedien tilveje, ikke nok *enkel* Menneskelighed, i hvert Fald ikke nok *Natur*. „Sorg klæder Elektra" har med al sin uomtvistelige Virkningsfuldhed og sine store gribende Momenter ikke som „Sælsomt Mellemspil" den lange Række af virkelig *alméngyldige* menneskelige Situationer, der gennemlyste det vidtstrakte Drama med sin Poesi og hævede dets Eksperimenter op i Digtningens Verden. Her maa Opsætningen og Udførelsen sætte afgørende ind, som det fornylig er sket i Stockholm, hvor Stykket i Molanders Iscenesættelse og med Tora Teje, Märta Ekström og Lars Hanson i Hovedrollerne i Fjor blev en enestaaende dramatisk Begivenhed paa den svenske Statsscene.

*

Opførelsen paa Betty Nansen-Teatret havde kappet Trilogiens sidste Trediedel, hvor „Skæbnen" ogsaa fuldbyrdes paa Orestes og Elektra, hvor Forældrene „gaar igen i dem", med Karaktértræk, med Dyder og Laster — hvor Orestes dør, og Elektra gaar ind i det stængede Hus — *The Mannon House*, der straks ved Tæppets Opgang har ligget foran Tilskuernes Øjne med sine truende Søjler — for at blive en gammel Jomfru og dø dér. Huset forlanger ogsaa *hendes* Liv; udenfor det har hun intet.

Det synes at skulle blive O'Neills Skæbne her i Danmark, at hans Stykker „af Pladshensyn" kappes af for deres sidste Perspektiver. Som i „Sælsomt Mellemspil" paa Det kgl. Teater, hvor Stykkets Pointe: Børnenes Overtagen af Forældrenes Fejltagelser til deres Tid og over for deres Børn, var udeladt, saaledes havde man fjernet „Elektras" naturlige Udklang, hvor Cirklen slutter, og Kredsløbet er til Ende. Opførelsen gav altsaa ikke fuldtud, hvad O'Neill har villet. Der var

Tale om en Fortolkning, en Særudgave for Danmark af „Sorg klæder Elektra", ogsaa derigennem, at saa at sige hele Lyset énsidigt var kastet paa de to Kvindefigurer, mellem hvilke Dramaet nu udspillede sig.

Men Spillet mellem disse to, mellem Betty Nansen som Moderen og Bodil Ipsen som Datteren var til Gengæld saa fuldkomment i Stykkets Aand, at man bør se bort fra Indvendingerne og blankt anerkende den kunstneriske Indsats, som her blev gjort. Det var et Sammenspil og Modspil af de store Dimensioner.

Moderens Rolle, Klytemnestras, Christines, som i Amerika spilledes af Alla Nazimova, i Sverrig af Tora Teje, er den vanskeligste, fordi den kræver en rent umenneskelig Variation af de samme voldsomme Udbrud, de samme Ekstaser, de samme Attituder — og fordi den trods sin storslagne Tekst vanskeligt bliver sympatisk. Fru Nansen varierede med Mesterskab baade Udtryk og Betoninger. Hendes Triumf var Figurens *Stil*; i den glødende grønne Kjole antog hun i enkelte Øjeblikke pludselig Karakter af den græske Klytemnestra, trods de moderne Omgivelser. Hun naglede Stykket til dets Idé, Tilknytningen til den klassiske Tragedie — og paa den Konto tog vi Attituder med, som ved at gentages ellers svækkede den menneskelige Virkning.

Datterens Rolle er mindre (i hvert Fald i den Udgave af Tragedien, som her anvendtes), men i Bodil Ipsens Hænder antog den jævnbyrdige Dimensioner. Det mest forunderlige ved Præstationen var den rent *fysiske* Ungdommelighed, den Illusion af Ungpigelighed, som skabtes i Plastik og Betoninger. Elektra var her en purung Pige med en overmenneskelig Opgave! Hendes ypperste Scene var den, hvor Moderen beskyldte hende for at elske Adam Brandt — og hun ligesom strøg det af sig og ikke vilde vide det om sig selv, — og ellers det stumme Spil i „Andet Stykke", hvor hun uden at sige et Ord og netop ved sin Tavshed er saa frygtelig en Anklage og Trusel mod Moderen. Hvis Hamlets Faders Aand ved en Opførelse af „Hamlet" en Gang kan faa samme Vægt og samme smertelige Betydning i sin Opfordring til *Hævn* som her i Bodil Ipsens Spil i „Elektra", vil hele Hamlet-Tragedien faa ny Mening paa Teatret. — —

Mellem dette Monumentalspils to elektriske Poler var intet Liv muligt for Forestillingens øvrige Medvirkende; men de afgik ved Døden med Ære. Johannes Meyer spillede Dobbeltrollen som Generalen og Elskeren. Hjemkomsten fik han ikke nok ud af. Det er Skuespillets maaske stærkeste digteriske Virkning, at „Agamemnon", som skal myrdes, kommer hjem og erklærer Klytemnestra sin Kærlighed! Men det er en Reen-

berg-Situation og kræver Reenbergs særlige Midler i Stemme og Temperament. Scenen i Soveværelset spillede Johannes Meyer godt. Stemmen i Mørket lød netop, som saadanne Stemmer lyder. Den unge Peter Poulsen var Sønnen. Han var præget af manglende Rutine, af en Sæsons Uvirksomhed — men selv med dette handicap syntes han for monoton og ubehjælpsom. Alting siges i samme Tone og uden egentlig Menneskelighed.

Fru Nansens Iscenesættelse hævdede sig ved sine store Linier. Med udmærket Virkning var to Motiver fra den udeladte Del af Stykket ført over i denne Del. Hævngudindernes, Furiernes, Tag i Familien mærkedes paa Moderens Spænding og Stemning efter Faderens Død — og Elektras Holdning af Formynderskab over for Broderen, der skal præge Trilogiens sidste Trediedel, naaede at faa Udtryk i nogle enkelte stærke Replikker inden Tæppets Fald.

Som Indsats var Forestillingen usædvanlig, og den tjener Fru Nansens Initiativ til den største Ære. Den dystre Billedrække, der ikke et Øjeblik opklares af nogen Komik eller forsones af noget Smil — greb Publikum ved sin fortættede dramatiske Kraft. Der kan være noget krampagtigt ved denne Kraft, noget anspændt og ogsaa til Tider noget anstrengt, men ingen kan nægte, at O'Neills moderne Billedrække efter de gamle Tragikeres Tekst er elementært *dramatisk*. Et københavnsk Publikum, der jo nødigt lader sig rive ud af sine vante Folder, kunde i Mellemakterne nok smile lidt ironisk over disse Lidelser og disse Forviklinger, disse Ekstaser og disse Mord for aabent Tæppe! Men ikke saa snart begyndte Handlingen igen, før man rent instinktivt var i dens Vold. O'Neill er baade Digter og Dramatiker; der er noget uimodstaaeligt, noget dynamisk ved den Maade, hvorpaa han virker fra Teatret. Bifaldet efter Tæppets Fald var samlet og fanatisk.

1. og 6. September 1933. *Dagens Nyheder.*

Henrik Ibsen: Peer Gynt.

Det kgl. Teater leverede i Aftes en kunstnerisk Kraftanstrengelse og Eyvind Johan-Svendsen en Kæmpepræstation ved Opførelsen af Ibsens „Peer Gynt". Alt var tydeligvis lagt op til en kunstnerisk Succes, Næverne var knyttede og Musklerne spændt, da Billedrækken begyndte at rulle. Alligevel udeblev Sejren, i hvert Fald den fuldkomne Sejr. Teatret og Hovedskuespilleren fik gjort en Indsats, som var egnet til

at indgyde Respekt — men større blev Facit heller ikke. Stemningen, som var stigende og stærk under hele første Halvdel af Stykket, slappedes gradvis af under sidste. Afslutningen var mat.

Grundene hertil ligger lige for. „Peer Gynt" saavel som „Aladdin" og „Faust" er Digterværker, *Læsedramer*. De er ikke skrevet for Teatret og egner sig i Virkeligheden ikke for Opførelse. Det abstrakte Idédrama er ikke noget „Drama" i teatermæssig Forstand; saa snart man kommer til Abstraktionerne, forflygtiges Virkningen paa Teatret uden Barmhjertighed. Som „Jordaanden" og de andre personificerede Idéer i „Faust" altid er virkningsløse paa Scenen, saaledes er f. Eks. Optrinet med „den store Bøjgen" det i „Peer Gynt". Skuespilleren kæmper med det tomme Rum, med Luft — og Skuespillet dør. Ligeledes de satiriske og symbolske Optrin fra Peers Manddom og Alderdom. De har ingen scenisk Realitet, de er Læsning, ikke Teater. Først ved Foreningen med Solveig til Slut faar man atter fast Fodfæste paa Scenen. Men det føles for sent. Man har ikke været til Skuespil, heller ikke paa Grund af den ved en Opførelse nødvendige Forkortning fuldt udtømmende faaet Besked om Digterværket — man har faaet løsrevne Illustrationer til et Digt af Ibsen! At lade Publikum nøjes med det er en Underkendelse af Teatrets Opgave.

Dette er den ene Grund til Aftenens Resultat. Den anden ligger indenfor selve Opførelsen som saadan. „Peer Gynt" er jo som Udtryk for det 19. Aarhundredes anden Halvdel, hvad „Aladdin" var for dets første. Et Supplement og et Svar. Mod Aladdin-Typen, Drømmeren, Lediggængeren, den romantiske Drønnert, der vinder Gulnare og Sultankronen blot ved at gribe Appelsinen og gnide paa en Lampe — stiller Ibsen som et advarende Eksempel Peer Gynt, Fantasten, der maa lære, at Drømme, Fantasterier og Illusioner *ikke* fører til noget.

En norsk Digter karikerer en dansk Digters „Type". Realismen protesterer mod Romantikken, det er Livssyn contra Livssyn. Naturligvis har man i tidligere Tid i for høj Grad kun set Ibsens Udlevering af sin Helt — og overset, at der i ham findes Træk af Digteren selv og af det alménmenneskelige (som det ogsaa findes i „Aladdin"). Og en Opførelse paa Teatret af „Peer Gynt" *kan*, som her i Methlings Iscenesættelse, med stor Ret lægge Vægt netop paa dette altid-gyldige, „Komedien om Enhver". Men ved en Overbetoning heraf og ved et udtalt Misforhold mellem Rollens og Fremstillerens Temperament, opnaaede man i sidste Instans alligevel at fortegne Stykkets dybeste Indhold og derved endnu en Gang at svække dets Virkning.

Eyvind Johan-Svendsen, hvis psykiske og fysiske Kraftudfoldelse, man i lige Grad maatte beundre, og som i de første Billeder ved sit magtfulde Spil henrev Publikum til formelig Begejstring, har ikke nogen Peer Gynt-Natur. Han er ingen Fantast, ingen Drømmer og Løgner — han er tværtimod en Stræber, en Grubler, som vil omsætte sine indre Syner i Virkelighed, og ved sin næsten magiske Tale faar Publikum til at tro, at han ogsaa kan det! Den store Monolog paa Bjerget, som han talte op til en helt formidabel Stigning, fremkaldte fanatisk Bifald og var en beundringsværdig Præstation — men den var *forkert*. Peer Gynt forvandledes for vore Øjne et Øjeblik til en Faust.

Stykkets Indhold blev et andet. Og i anden Del var Peer her ikke en avanceret Lykkejæger, hvis *Fantasterier* opbygger en Skinverden om ham, som det er Ibsens Mening. Han var en réusseret *struggler*, vor Tids store Forretningsmand, for hvem Svindelen endelig krack'er, men som finder Trøst og Tilgivelse til Slut hos sin Ungdoms Elskede paa Landet. — —

At dette er galt maa være indlysende for enhver. Det rammer ikke saa meget Eyvind Johan-Svendsens Spil som hans *Naturel*. Illusionen „Fantast" kan han umuligt fremtrylle. Karakteristisk nok gjorde da ogsaa den Scene mindst Virkning, som man paa Forhaand vilde have ventet sig mest af, nemlig Aases Død. Den virkede som et Postulat. Den Mand, vi her saa, vilde ikke ved sin Moders Dødsleje gøgle om Soria-Moria-Slottet eller ride Kæphest efter sine Drømmesyner. Det var ganske simpelt utænkeligt, det slog ikke til, ikke scenisk og ikke psykologisk.

Ellers slog Skuespilleren jo fysisk til paa den mest overraskende Maade. Han satte allerede i første Billede i med et Temperament, som ingen vilde have ventet kunde holde. Men det holdt usvækket og uformindsket Forestillingens fire Timer igennem. Her rasede en Tyfon af Temperament over Brædderne. Eyvind Johan-Svendsen er af det Tømmer, hvoraf de største Skuespillere bliver til. Hans Bredde i Fremstillingen kunde i Aftes antage Wagnerske Dimensioner, som de Medspillende ikke kunde staa Maal med. Naar *hans* Replikker var tunge som Bjælker, var *deres* smaa futtende Tændstikker. Illona Wieselmann som Solveig blev med alt sit Talent kun til et Møl, en Smule Støv.

Svend Methlings Iscenesættelse er hensigtsmæssig, i alt væsentligt den samme som paa Det ny Teater for nogle Aar siden. Man genkendte Dekorationsidéer, Opstillinger, Indfald. Den er dygtigt Arbejde. Men ingen af de mange Rollehavende hævdede sig særligt. Man kan nævne

Valdemar Møller som Dovregubben, Else Skouboe som Dovregubbens Datter, Johannes Poulsen som Begriffenfeldt, Elith Pio som Knappestøberen og Holger Gabrielsen som „Pennen", en Neger-Diplomat, en sort Chamberlain — ikke saa fantastisk-genial som Reumert i sin Tid, men „rigtigere", hvis noget saadant kan siges om en Rolle, der kun ved et paradoksalt Teatertilfælde er blevet draget frem i Lyset, er blevet til et „Nummer".

— — —

Man forlod Teatret med Respekt for en kunstnerisk Indsats, men bestyrket i sine Tvivl angaaende Scenekunstens Forhold til „den rene Digtning" (hvormed naturligvis menes *Læsedramaet* og ikke det scenisk-anskuelige Idédrama.) Overfor den rene Digtning bliver Teatret næsten altid kun en Andenrangs Kunstart, en Illustrationskunst — som endda paa væsentlige Punkter maa give uhjælpelig fortabt. En Forestilling som den i Aftes demonstrerer i hvert Fald klart, at *de* har Uret, der kræver Litteratur fremfor Teater paa Teatret. Med hele sin Indsats af Personligheder og Evner bliver en Opførelse af „Peer Gynt" paa Det kgl. Teater i Dag kun *en Erindring til Publikum om et betydeligt Digterværk*, altsaa lidt mere, men ikke meget mere, end en Filmatisering af en berømt Roman!

Ogsaa det kan naturligvis have sin Betydning.

26. September 1933. *Dagens Nyheder.*

Edouard Bourdet: Det svage Køn.

Dagmarteatret fik sig i Aftes en Lystspilsucces paa „Det svage Køn". Lidt Slinger i Anslaget, et Par døde Punkter i anden Akt, den fra Forfatterens Haand „farlige" tredje Akt — det gjorde altsammen ikke noget. Der udstraalede uventet Festlighed fra Scenen i afgørende Øjeblikke, Forfatterens Vid slog an hos Publikum, fængede, bredte sig, flammede op — og først og sidst blev der spillet udmærket, charmerende Komedie, uventet og glædeligt, og en Oprejsning for Dagmarteatrets Personale.

Bourdet er ellers ikke en Forfatter for Københavnerne. Som Molnàr henvender han sig i første Række til et kontinentalt, forvænt, perverteret Publikum fra Paris', Berlins og Budapests Boulevarder, der kræver

krasse Ingredienser, og hvis Moral ligger udenfor den almindelige Menneskeheds. Egentlig Lykke har kun „Rubicon" gjort i København. „Den Fangne" ikke, skønt det er hans redeligste, alvorligste Komedie. I sine senere Stykker spiller han løs paa alle Letfærdighedens Sølvtrompeter. „Det svage Køn" med sine viljestærke Kvinder og sine svage, prisgivne, effeminerede Mænd er endda kun Overgangen til hans senere Skuespil, hvor Kønsnuancernes betænkelige Problem blankt og skrupelløst udleveres i krasse, perverse, overfladiske Komedier.

Men hvor han er bedst, er han unægtelig en virkelig Komedieforfatter, omend en milieubestemt Komedieforfatter. Hans Stykker er altid Scenearbejder, — og det er da rimeligt, i samme Sæson, hvor Molnàr har faaet sin første egentlige københavnske Succes med Tempokomedien „En, to, tre", at ogsaa Bourdet faar sin Chance. Tilmed har de to Skuespil iøjnefaldende Lighedspunkter baade i Pointe og i deres snurrende, hvirvlende *vue* over den moderne Tid og de moderne Sæder. Som Bankdirektør Norrison hos Molnàr forlader Scenen efter endt Dagværk ved Døgnets store Maskine med Replikken „Verden skulde skamme sig" — saaledes trækker Overtjeneren Antoine hos Bourdet sig tilbage efter fuldendt Gerning i den fornemme moderne Verdens store beklumretlumre Hotel-Bordel med Ordene: „Jeg trænger til lidt frisk Luft". Det smager jo næsten af Moral. I hvert Fald: To Bonvivanter serverer til Slut deres inderste Mening om en Verden, hvor de dog ellers „lever saa godt".

Vittigheden i „Det svage Køn" er Forfatterens Paastand om, at det i vor Tid er Kvinderne, der er de stærke og Mændene de svage. Han vender den gamle Komediesituation med Moderen, der skal have sine Døtre afsat, om til at være en forarmet, fransk Moder, der skal have sine *Sønner* afsat — og tilmed til rige Amerikanerinder! Kvinderne bestemmer, Kvinderne vælger, Kvinderne stiller deres Betingelser, og Kvinderne frier — og Mødrene maa passe paa deres unge giftefærdige Sønner, at de ikke begaar Dumheder, der kan hindre dem i at være „gode Partier", hvad der er saa nødvendigt for deres Fremtid. Dette er jo morsomt i sin Omvendthed og giver Anledning til meget scenisk Vid, megen kostelig Situationskomik — og megen kunstnerisk pirrende Balancering paa Stregen mellem det vittige og det usmagelige, saaledes som Storstæderne ynder det. For unægtelig: tredie Akt af Stykket bliver farlig. Der kommer det Øjeblik, hvor de sceniske Konsekvenser af den megen Situationskomik skal tages. Og Forfatteren har vovet sig

saa langt ud, at Konsekvenserne maa blive grelle. Ingen „moralsk" Redning er mulig, hvis Komedien skal gennemføres. Han maa udlevere sine „Mænd", blankt og uden Naade prisgive dem som Pjalte, Stympere, Narre, Pigedrenge. Det kan gøres hensynsløst satirisk, og i Paris og Berlin er der opnaaet Virkninger derved. I København kunde det maaske ogsaa gøres — men det er netop denne Art af moralløs Udlevering fra Scenen, der er det danske Temperament saa fremmed, og som tidligere har hindret Stykker af denne Art i at faa Succes i København.

Men her var det saa, at Dagmarteatrets Skuespillere under Rostrups Instruktion i Aftes gjorde saa anerkendelsesværdig en Indsats. De berøvede ikke Stykket dets Satire, men de mildnede den, formenneskeligede den, gjorde den elskværdig. Først og fremmest de tre udmærkede unge mandlige Kræfter, der har betydet saa afgjort en Gevinst for Dagmarteatrets Herre-Personale i Aar: Henrik Bentzon, Angelo Bruun og Hans Kurt. Uden Overdrivelse spillede de hver for sig, og sammen, den elskværdigste, eleganteste, mest intelligente Lystspilkomedie, som længe er set paa noget af vore Privatteatre. Stykkets Udgang ændredes ikke derved, men den forsonedes — og vort Smil undgik at blive til Grimasse, hvad man paa Forhaand vilde have troet umuligt. Rostrup har sikkert sin betydelige Andel i dette overraskende Resultat.

Men ogsaa Aage Schmidt som Overkelneren og Gerda Madsen, Beatrice Bonnesen og Marie Berthelsen-Grünwald som de tre „viljefaste" Damer og kvindelige „Ægtemænd" spillede kvik og beregnet Komedie. Aftenens store Præstation, Forestillingens Midt-Akse og Sammelpunkt leveredes dog af Karen Caspersen, hvis Udførelse af Moderens Rolle er et Kapitel, ja næsten en hel Komedie for sig.

Den betyder for hende selv et afgørende Gennembrud som ældre komisk Karaktérskuespillerinde, for os andre en Komedieoplevelse af sjælden Festlighed og af et overraskende Format. Her „sad" hver Replik og hver Situation af denne Ravnemoder, denne Moder-Koblerske — og Virkningen understregedes gennem et scenisk *crescendo*, der fortsattes troligt fra Akt til Akt, — saa vel beregnet, at selv Kostumerne, der i denne Forestilling spillede en stor Rolle, fulgte Stigningen og understregede den paa kostelig Maade. Kvindelig Kostumepragt kan jo ellers ret tilfældigt strøes ud over moderne og mondæne Forestillinger som denne (og er ofte paa Dagmarteatret ret tilfældigt og hensigtsløst blevet det); men her var ingen Tilfældighed. Hvert af Karen Caspersens Kostumer var en Pointe, et Pletskud, en Eksplosion — og det grønne

Fantasikostume, „Jagtdragten" i sidste Akt, det endelige, lattervækkende Punktum paa en Skuespillerpræstation og en Lystspil-Aften.

Forestillingens Tempo var uangribeligt. Om dens Indhold ikke var det, var Fremførelsen det. Publikum morede sig højlydt og uafbrudt.

22. Oktober 1933. *Dagens Nyheder.*

Marc Connelly: Guds grønne Enge.

Paa Forhaand var der Sensation i Luften. Nogen Frygt for Demonstrationer, men samtidig en beundrende Anerkendelse for Fru Nansen, der af det internationale Repertoire med dristig Haand har plukket for sin egen Mund to af de mest omtalte udenlandske Skuespil fra de sidste Aar, efter O'Neills „Sorg klæder Elektra" Marc Connellys „Guds grønne Enge"! Men Aftenens Resultat gik stik mod alle Forventninger. I Stedet for den forudséte Demonstration og Opposition mod Stykkets formodede „Anstødelighed" bredte Koldsindigheden sig kort efter Tæppets Opgang køligt og uformodet over Tilskuerpladsen. Slutindtrykket af Forestillingen var hos Publikum Forundring og lidt Mathed. Havde dette Skuespil været al den Omtale værd? Og var det saa værdifuld en Opførelse? Fra „Elektra" og til de „grønne Enge" gik der en faldende Linie.

Forklaringen er ligetil og rammer ogsaa Fru Nansens Teater. Der er noget absolut fortjenstfuldt i at spille Udlandets største og mest krævende Repertoire — men det at *spille* det er i sig selv ikke nok. Spørgsmaalet melder sig altid: Hvor godt? Det meldte sig allerede ved „Elektra", men her opvejedes Manglerne ved et Par blændende Solopræstationer og ved Stykkets egen digteriske Tyngde; det har saadanne digterisk-dramatiske Fortrin, at det kan tale for sig selv. Men Connellys Negerstykke er ikke digterisk, Connelly selv er ingen O'Neill; han er en intelligent, behændig, vittig *Tekst*forfatter, der stiller alle Krav til Teatret. Han leverer et Manuskript — og forlanger, at Instruktøren og Skuespillerne skaber videre med det som Grundlag. Paa dem beror det om Aftenen skal blive Kunst. Men det kan ikke ske paa et Teater som Fru Nansens. Hendes Sceneindretning er for pauver, hendes Personale for ubehjælpsomt. „Guds grønne Enge" er, spillet af hvide Skuespillere, et Teaterraffinement, der kræver den mest overlegne Kunnen, kræver Vid, Ironi, Intelligens af hver eneste Fremstiller. Med Undtagelse af

den svenske Gæst, Georg Bleckingberg, der i Dramatens højtstaaende Ensemble maa have gjort en umaadelig Virkning, fik vi af alt dette i Aftes næsten intet. Ja, sommetider blev Connellys intelligente Manuskript i den danske Fremstilling endda reduceret til blot at være en Samling Revysketches af temmelig primitiv Kaliber, — trods deres foregivne Modernisme.

Stykket i sig selv er meget enkelt og ikke Spor anstødeligt. Det fremstiller i 19 skiftende Billeder Optrin af det gamle Testamente, som Negere maa tænkes at forestille sig dem. Og den gode Gud færdes over og imellem disse Billeder som en elskelig gammel halvblods Præst, der trøster sine fortvivlede Børn med 10 Cents Cigarer, — der skænder lidt og smælder lidt og har mange Bekymringer, men overvinder dem, fordi hans sorte Børn dog paa Bunden er saa gode! Det giver Anledning til Komik, naar han kalder Abraham, Isak og Jacob ind til sig paa Himlens „Kontor" og taler dem til Rette — eller naar „Husgerningsenglene" paa samme Kontor har brogede Møbelskaanere om Vingerne. Komisk er ogsaa Noahs Figur, hvor Drankermotivet er udnyttet vittigt under hans Sejlads med Arken (Noah som Søulk, ved 6 Glas om Natten og med Kikkert og Sydvest!) eller Babylons Fordærvelse, der i Negerfantasien bliver til en Slags *dancing*, med Grammofonmusik, roterende Lys og Negergentlemen i Kjole og med Monocle. Det anstødelige, som der kunde være i denne udspekulerede bibelske Naivisme, opvejes ved det smukke og enkle i andre Optrin. Moses, der som en gammel, udslidt Neger med fuld Fortrøstning synker ind til Gudherrens, den gamle, statelige Præsts, Bryst, er et Optrin, hvis gode Mening ingen kan tvivle om. Og sidst i Stykket har Connelly anbragt sin eneste egentlig poetiske Idé: Den gode Gud har opgivet sit Folk, er træt af dem og vil lade dem klare sig selv — men saa at sige *tvinges* til at tage sig af dem paa ny, ved den unge Hezdrels Tro. Denne selvopfundne Skikkelse er Connellys positive digteriske Indsats, og den Tanke, han repræsenterer i Stykkets øvrige Væv af kvikke, lette, nette Indfald, er Overbevisningen om, at Mennesket skaber Gud, og at Gud maa forme sig efter, hvad Mennesket tror om ham og venter af ham! Hvad man nu end mener om dette, saa er det her, at Skuespillet dramatisk faar „Bid". Men selv dette stærke Optrin faldt saa temmelig virkningsløst til Jorden ved en fattig og mangelfuld Fremstilling. Stykker skal dog spilles!

Aftenens sceniske Indsats leveres altsaa af Svenskeren Georg Bleckingberg, hvis menneskelige Finhed, Mandighed, Inderlighed her som i Sverige vaskede Forestillingen ren for, hvad der nu for Somme trods

alt kunde være af anstødeligt i den. Han var Idéalbilledet paa den elskelige Pastor Dubois, som Religionslæreren i det første Optrin fortalte Børnene om, og i hvis Lignelse de for Fremtiden forestiller sig „Vorherre". Men det maa samtidig siges, at heller ikke Bleckingbergs Præstation helt kom til sin Ret i denne Forestilling. Hans Præstation beror paa Passivitet, paa Enkelhed, paa Ro — beregnet som *Modsætning* til det øvrige Ensembles stærke og krasse Aktion. Udebliver den, udebliver hans Modspil, og Figuren mister sin Baggrund og dermed sine stærkeste Konturer. Derfor tabte Slutningstableauet: „Guds grønne Enge" helt den Virkning, som man gennem hans Spil følte, at det maatte have haft i den svenske Forestilling, som betingede hans Aktion. Den Naivisme, som vi kender fra Litteraturen og fra Malerkunsten, er her flyttet over til Teatret — men maa saa med alle Midler spilles helt igennem og kulminere i en stor enkel barnlig Følelse i sidste Billede. Denne Følelse udeblev aldeles, det blev et billigt Tableau fra Frelsens Hær — og dermed faldt Stykket i København.

Johannes Meyer som Ærkeenglen Gabriel, Jacob Nielsen som Moses var af de Medspillende dem, der havde mest af den rigtige Fornemmelse over for Stykket i sig, og som samtidig var Skuespillere nok til at kunne give Fornemmelsen de rette sceniske Udtryk. Deres Scener virkede derfor efter Hensigten. Knud Heglund havde som Noah et Par morsomme Intentioner, men Figuren faldt i to Dele og nærmede sig til Slut Revyen; Sognepræsten Noah i Søofficersuniform (!) under Bygningen af Arken er at drive Spøgen for vidt.

Sensationstørstende Tilskuere blev altsaa skuffet, og Teatertørstende blev det ogsaa. En Mindrepart af Publikum morede sig paa Negervis, blot der blev bandet paa Scenen af de bibelske Figurer. Man kom til det Resultat, at Betty Nansen Teatret i sin Tid burde have haft Lov til at spille Hasenclevers „Ægteskaber sluttes i Himlen", der ikke uden Vid og med en Del digterisk Kraft behandler et lignende Sujet — i Stedet for nu at forgribe sig paa dette. „Guds grønne Enge" skal enten spilles af rigtige Negere, eller det skal spilles af rigtige Skuespillere — dermed være ment af et Teater med et stort og perfekt Ensemble. Det Kongelige kunde have spillet det.

28. Oktober 1933. *Dagens Nyheder.*

Kaj Munk: De Udvalgte.

For et feststemt Publikum fremførtes i Aftes Pastor Munks nyeste Arbejde. Et Drama i „fire Kapitler" (!), som det lidt bizart eller tilfældigt benævnes, — ligesom „En Idealist" og „Cant" et stort historisk Skuespil à la Oehlenschläger eller à la Shakespeare, som der gentagne Gange var Mindelser om baade i Situationer og Replikker. Emnet er denne Gang Kong David, et af Verdenslitteraturens største, men som Pastor Munk altsaa nu har følt sig kaldet til at sætte i Billeder. Calderon har før ham dramatiseret Stoffet, Habima viste os Stykket ved sit Gæstespil for et Par Aar siden — og nu fik vi det igen i en dansk og i en billedstraalende Version. Teatret havde øjensynligt sat alt ind paa at løse Opgaven værdigt, og Publikum fulgte lydløst og utrættet med gennem de fire lange Timer og hyldede til Slut Dramatikeren og Teatret hjerteligt.

Nu bør man ogsaa hylde Pastor Munk. Man kan saa i Stilhed undre sig over denne mærkelige moderne Mand, der maa søge sine Emner tilbage i fjerne historiske Epoker for at faa Udløsning for sin Fantasi — der endda til Tider maa iklæde sine Syner det mest traditionelle klassiske Teaters Kostumer og Dialogklichéer. Her er staaende Udtryk og Vendinger fra Shakespeare og Oehlenschläger, Skurken holder Blankversmonologer om „Kronen" eller om „Slangen" (som det klogeste af alle Dyr i Modsætning til den klodsede Bjørn og den brutale Løve!!!). Man ser for sig en purung, ranglet stud. art. og stud. theol. Munk i ensomme Nattetimer læsende det romantiske Drama, og man kan gennem hans Produktion nu ganske nøje paapege, *hvad* der dengang har gjort uudslettelig Indtryk paa ham, og *hvad* han har ønsket engang at kunne gøre efter og gøre lige saa godt. Men nægtes kan det ikke, at han har været en glimrende Læser, Stoffet har levet for ham, er sprunget ud af Bladene imod ham og er blevet til Scener og Syner. En Iscenesætter først og fremmest, dernæst en Fortolker, saa en Digter; — denne Præst kan i enkelte Øjeblikke ved sin sceniske Lidenskab forvandle sig til en Dramaets Mefistofeles for vore Øjne. Med Penneskaftet slaar han en Cirkel omkring sig, saa det spruder Ild og lugter Svovl!

I „En Idealist" og „Cant" fik denne dramatiske Lidenskab, denne Kostumelidenskab sin første Udløsning — og sin bedste. „De Udvalgte" faar kun en Tredieplads; men Iveren for Emnet er lige saa stor som tidligere, og det er denne Iver, som hjembragte Succes'en. Det var

dog Teater. Men det var ikke saa helstøbt Teater som „En Idealist", hvor en stor Karaktértegning var lykkedes for Digteren fra A til Z og med en mægtig Stigning til Slut. I „Cant" vaklede Helstøbtheden, men sammenholdtes af en Idé, selve Idéen om Cant, inkorporeret i de tre store historiske „Skurke" Henrik VIII, Wolsey og Cromwell. I „De



Poul Reumert som Statsminister Akitofel.
Tegning af Jensenius.

Udvalgte" er det ikke lykkedes Forfatteren at gennemføre sin Idé. Idéen med Guds udvalgte Mennesker, som Pastor Munk selv gør Rede for i Programmet, der vel kan synde og fejle og falde, men *alligevel* er usaarlige, fordi de i sig selv bærer noget af „Gud", er jo baade smuk og menneskelig (og præstelig). *Men det er ikke lykkedes Dramatikeren i sin Skikkelse Kong David dramatisk at levendegøre denne Idé.* Stykkets Hovedperson er forfejlet. Johannes fra „Ordet" lader sig ikke med lignende Virkning overføre i det gammelhebraiske Kostume. Som Kong David her er skildret, er han ikke ophøjet, ikke udvalgt, det bliver kun et Postulat af Forfatteren; han er svag, fejg, ussel — afklædt for Teatrets ofte bestikkende Illusion til Tider komisk — ynkelig, altfor menneskelig. Stykket gik i enkelte Øjeblikke stik mod Forfatterens Intentioner. Man sporede *cant* i selve Kong Davids Figur — og gav „Skur-

kene" med deres letbenede, til Tider blasfemiske Replikker, Ret. Deraf kan der godt komme en teatralsk Succes, men ikke en scenisk-digterisk Sejr.

Det er jo overhovedet i Fremstillingen af Skurkene, Fristerne, Forførerne, at Pastor Munk foreløbig har sin fornemste Styrke. Ogsaa derved bliver han en dramatisk Mefistofeles. Man tror ham bedst, hvor han fremstiller det negative Princip! Herodes lykkedes for ham, og med sin Cromwell i „Cant" skabte han Skitsen til en ny Skurk, som det lige siden har kildret og kløet i hans Fingre efter at fuldføre i hel Figur. Det er nu blevet til Ministeren Akitofel, den Rolle, *Poul Reumert* var indkaldt til at spille, og som han gav et saa funklende scenisk Liv. En gammel Vellystning, en homoseksuel Vismand og Statsmand, der i en Menneskealder har staaet næst Israels Trone og givet gode og giftige Raad til Landets Trivsel — men i Virkeligheden med sit eget Begær efter Kronen som det sidste Formaal, det fjerne, høje, lokkende Maal. Han *er* ikke udvalgt, men vil være det, tror sig det — og først til allersidst styrtes han, fældes i sin egen Last og maa (efter en shakespearsk Monolog) hænge sig i Maaneskin for aabent Tæppe. Dette er jo Drama, og man kan ikke nægte, at det interesserede. Poul Reumert fik det til at interessere dobbelt ved et velberegnet, veludført Solospil, der i Diktionen fik ham til at gaa „under", hvor de andre gik „over" — han talte nede, talte naturligt, talte stille og lod „De Udvalgte" om Deklamationerne. Men derved udleverede han samtidig de Medspillende. *Rollens Sejr vandtes paa Bekostning af Stykkets Idé og Kong Davids Figur.*

Der er her en Brist i Stykket, som sikkert kunde være rettet, hvis Pastor Munk ellers var en Mand, som tog imod Raad eller indlod sig paa Rettelser. Det gør han imidlertid ikke, og Teatret stod da og maatte alene bøde, hvad bødes kunde. Spørgsmaalet er, om ikke et andet Spil i de to Hovedroller, saa glansfulde de to Personligheder Eyvind Johan-Svendsen og Poul Reumert ogsaa stod, i nogen Grad kunde have ændret Misforholdet.

Eyvind Johan-Svendsen virkede ikke gammel nok som David. Dette var en Mand i sin fulde Mandskraft; men han skal snarere ligne en Profet, en Helgen, hvem ingen vil og tør tiltro menneskelige Svagheder. Først saa kommer hans „Salmer" til at staa i det rette Lys, først saa bliver hans „Fald" saa absurd og saa utroligt. Dette skal være en Patriark, en Mand med en Helgenglorie — der lokkes af det yppige, det altfor menneskelige, og efter at være faldet dybt oprejses igen, fordi

han, trods alt, er en udvalgt *og ser saadan ud.* Kravet er en rent *billedlig* Virkning af den aldrende Kong David, som Eyvind Johan-Svendsen ikke kunde opnaa at give. Hans Sind har Toner af det rigtige, hans Ydre ikke. Mon ikke Johannes Poulsen selv, (trods alt) kunde have givet os i hvert Fald den ydre Illusion af Bibelens Kong David?

Og Akitofel — Ministeren, hvem David intet ondt vil tiltro, som har staaet nær Tronen i en Menneskealder, som den unge Profet et Øjeblik, før Ministeren forgriber sig paa ham, begejstret kalder en Udvalgt, som de Unge kalder „Mester", og af hvis Ord Absalon inden Oprøret „føler sig salvet" — skal han ligne en Snog, en Rotte eller, set fra Ryggen, en gammel Jomfru Tidsfordriv? Kunde han ikke i sit Ydre *ligne* en Udvalgt, en fin gammel Minister, som holdt den fromme Maske til det sidste — og saa først lod den falde? Vilde det ikke gøre baade Figuren og Stykket større, hvis han ikke udleverede sig straks i Miner og Lader, men dryppede sin Sarkasme, sin Gift, sin farlige Visdom, sin Last, ud af et fornemt Ydre, netop som vi iøvrigt i Virkeligheden kender Typen paa den særlige Art af Udvalgte? Nu blev alle de, der troede paa ham, jo til Idioter — det var svaghjernede Individer. Spillet var ulige, og Stykkets Spil blev det derved.

Men ellers var Teatrets Indsats altsaa betydelig og blændende. Johannes Poulsens Iscenesættelse var først og fremmest Isaac Grünewalds Dekorationer, hvis Anvendelse specielt til Kaj Munks Dramatik man kan strides om, men som ubestrideligt her gav Billederne Glød og Handlingen hebraisk Atmosfære. Det er mere Opera-Dekorationer end Skuespil-Dekorationer, men Johannes Poulsens Iscenesættelser har jo netop Opera-Dimensioner. Grupperingerne var ofte fremragende gode, og Kulminationen var Slagscenerne til Slut. Vi kender disse vanskelige Scener fra Shakespeare, fra „Julius Cæsar" og fra „Richard III", og ved nu, at Johannes Poulsen er Mand for at løse dem. Vi maa snart se et af disse Stykker.

Stykkets øvrige Roller er ikke megen Omtale værd. Batseba er ligesaa vanskelig som den berygtede Amalia i Schillers „Røverne", men Else Skouboe fyldte, hvad der var at fylde. En Række af Teatrets Unge var sat paa farlige Uriasposter, ikke blot Urias selv (Pouel Kern), men ogsaa Illona Wieselmann, Ebbe Rode, Samuel Besekow. De har Talent, men strider med Formatet. Besekow var uheldigst som Profeten; han skal være en ung, billedskøn Krishnamurti, der improviserer og — spiller Tennis! Besekow afslørede en vanskelig, uskøn Stemme og Hang

til forvredne Habimamanerer. Svend Methling var smuk som Absalon, den Haarfagre.

I disse Unges Mund var lagt en Række forbavsende, inspirerede lyriske Replikker, som var Stykkets digteriske Fremgang fra sidst. Lyrikken i „Cant" var ret traditionel; her var originale Billeder og slaaende Udtryk for Ungdomsforvildelse og Ungdomssorg. De kom blot ikke tilstrækkelig til deres Ret. Det kom derimod maaske for mange af de særlig Munk'ske „Vittigheder", som i Virkeligheden er billige — og maaske kan blive dyrekøbte.

Alt i alt en Aften paa godt og ondt. Det hændte enkelte Gange i Aftenens Løb, at man ønskede, at „De Udvalgte" var blevet sendt tilbage til Forfatteren til Omarbejdelse, og at de mange Kræfter i Stedet var blevet sat ind paa den Mønsteropførelse af og Genoprejsning til „En Idealist", som er en af Det kgl. Teaters kommende store Opgaver. Men man maa samtidig sige, at en Del skal tilgives en Forfatter, der virkelig for en Aften formaar at samle det meste af Nationens Opmærksomhed om et Skuespil — og saaledes engang igen gør Det kgl. Teater til det Brændpunkt i dansk Aandsliv, som det bør være og alt for længe ikke har været.

10. November 1933. *Dagens Nyheder.*

Pearl S. Buck: „Den gode Jord".

Publikums Interesse var stigende, dets Interesse overvandt Forestillingens Vanskeligheder: at det var en dramatiseret Roman, man stilledes overfor, og at det var et kinesisk Milieu. Med faa Undtagelser er kinesisk-japanske Dramaer aldrig faldet i god Jord i Danmark, Verdenssucces'en „Taifun" led i sin Tid en krank Skæbne, men heri havde Kritikken sin Skyld; „Den hvide Ring" slog i Fjor ikke an hos Publikum, skønt Klabunds Stykke er et ægte dramatisk Kunstværk — og det var i Masefields „En japansk Tragedie", at Gösta Ekman led sit alvorligste Nederlag her i Byen; skønt ogsaa det er et udmærket Stykke, gik det kun een eneste Gang. Der er noget i selve det etnografiske Udstyr, som er fremmed for vort Publikum, som det er for vore Skuespillere. Det kan (skønt ikke ofte) blive vellykket Panoptikon, men næsten aldrig virkningsfuldt Teater; den umiddelbare Medleven mangler — maaske fordi det i den danske Fremstilling hidtil oftest har savnet Liv. — —

Det var da Aftenens Triumf, at denne Medleven i stærkere og stærkere Grad gjorde sig gældende hos Publikum under „Den gode Jord"s ni Billeder. Det er naturligvis først og fremmest Pearl Bucks Triumf; hun har skrevet en rig og fængslende Bog med brede episke Træk og megen elementær Menneskelighed. Men det er ogsaa en Triumf for de to amerikanske Scenebearbejdere Owen og Donald Davis, at de ud af denne Roman har kunnet koncentrere ni Scenebilleder, der er blevet mere end grov Folkekomedie og mere end selv vellykkede Dramatiseringer i Reglen bliver: blot og bare sceniske *Illustrationer* til Romanens populæreste Optrin (i Virkeligheden en Degradation af Teatrets Kunst), — Billeder som virkelig har selvstændigt Liv og selvstændig kunstnerisk Berettigelse. Det var i de afgørende Optrin et virkeligt Scenearbejde, man stod overfor i denne Dramatisering.

Hovedaarsagen er sikkert den, at mens Romanens Succes nok er blevet støttet af Pikanteriet ved de mange etnografiske „Nyheder", den bringer, og som ved Læsningen baade pirrer og spænder det vesterlandske Publikum — saa er det etnografiske kun en Biting, kun et ligegyldigt „Kostume", i Dramatiseringen. Denne Historie er paa Scenen først og fremmest en alméngyldig Fortælling om Mennesker, i elementære Kaar og med alle Menneskelivets elementære Træk fremstillet i dramatisk Forkortning. Den fattige Arbejder, som bliver rig, hans Slid paa Markerne med Konen, hans Faderstolthed, hendes Moderglæde, deres Vej opad sammen, hans Fristelser og Hovmod i Rigdommens Dage — og sluttelig Kulminationen, den tavse, trofaste Kones Død i det rige Hjem og Mandens Sorg, fordi hun dog var hans alt og hans eneste! Dette er jo ikke „kinesisk". Det kunde være fortalt i et hvilket som helst Kostume, Wang-Lung og hans Kone kunde have været Negre, Indianere, Pionerer eller Landnamsfolk — de kunde have været de første Mennesker, Adam og Eva — og Stykket kunde være blevet en Parallel til „Guds grønne Enge". Hvad er „Den gode Jord" vel andet? Det er indenfor moderne Scenedigtning endnu et Skridt hen mod det elementære — og stærkt i sin Virkning, ikke blot fordi vi er blevet trætte af det subtile paa Teatret, men fordi de stærkeste dramatiske Virkninger altid har ligget i det elementære. Dér ligger selve Dramaet.

Kineseriet blev da i Aftes kun den kuriøse Ramme uden om de to Hovedpersoner, de to Mennesker Wang-Lung og hans Kone, to pragtfulde Opgaver for Skuespillere at arbejde med og vokse i — og som i Aftes for Henrik Bentzon og Gerda Madsen blev to afgørende Præ-

stationer, ikke blot i denne Sæson, men i deres egen kunstneriske Karrière. Maaske mest afgørende for ham, der jo har haft et vanskeligt Aar, paa en ny Scene, blandt nye Kolleger og overfor et nyt Publikum. Hans Præstation indfriede helt de store Forventninger, man har næret til ham. De mange Trin i Bonden Wang-Lungs Udvikling gengav han med sikker Kontrastvirkning, med stor Fantasi og i en stigende Skala, og Figurens Linie var hel og ubrudt, det vanskeligste af alt i en Rolle, der som denne giver et Længdesnit af et Menneskeliv — og hvor Folkekomedierne har tyndslidt Effekterne. Det var et Spil næsten uden Effekter, blot med maskulin Menneskelighed. Og Gerda Madsen, som man ikke paa Forhaand vilde mene slog til, viste sig at have netop særegne Betingelser for denne Opgave. Det fremmedartede, lidt somnambule ved hendes sceniske Fremtræden, blev her en Gevinst for Skikkelsens etnografiske Egenart — mens samtidig hendes Tales uaccentuerede, enstonige Melodi passede forunderlig virkningsfuldt til denne tavse, grimme Kone, der ikke kan sige, hvad hun føler, men blot føle det i et svimlende Overmaal. Hendes bedste Sted var, hvor hun stum stod med de to smaa Perler, hun faar Lov at beholde af sin strenge Herre; udmærket ogsaa hendes pludselige Smil, der formelig spaltede hendes Ansigt, som en frembrydende Sol gennem Skybanker (Trækket er sikkert hentet fra den fremragende unge amerikanske Skuespillerinde Sylvia Sidney i Filmen „Madame Butterfly" — men ganske spontant overført her og lige saa virkningsfuldt). Hvor hun første Gang taler, havde hun ogsaa nogle ganske nye Tonefald, helt i Rollens Karaktér, (som blot blev gentaget i en Replik lige bagefter, hvor Gentagelsen svækkede Virkningen.) Det er Kunsten for Skuespillere ikke at støbe Replikker i samme Form, men at overraske med nye Former fra Udtryk til Udtryk. Mange Skuespillere stivner i deres egen „Diktion", som til Slut bliver Manér. Baade Henrik Bentzon og Gerda Madsen har her et af deres farlige Punkter. At netop deres *Tale* var saa meget fornyet, som den var, blev en af Aftenens interessanteste kunstneriske Kendsgerninger.

Blandt de øvrige Medvirkende var flere udmærkede Præstationer. Albert Luther forøgede dette Aars Galleri af vidt forskellige Figurer med endnu en klart karakteriseret Skikkelse, Wang-Lungs gamle Fader — og Beatrice Bonnesen fortsatte sin tilsvarende Regeneration som Kunstnerinde med sin Studie over Lotus, Wang-Lungs anden Kone, en meget træfsikker, ond og vittig Præstation. —

Forestillingen var iscenesat af Dr. Rostrup, der i Samspillet, i Hel-

heden, i Udformningen og Stigningen leverede sit helt gode, sikkert sin bedste Iscenesættelse uden for Det kgl. Teater. „Den gode Jord" er, som den spilles paa Dagmarteatret, gedigen Teaterkunst.

4. Februar 1934. *Dagens Nyheder.*

Islandsk Drama i den store Stil.
Gudmundur Kamban: Paa Skálholt.

Det store islandske Drama, som man forstod, Teatret havde ventet sig meget af, og som der med Romanens imponerende Kraft og Fantasi i Erindring ogsaa var Grund til at vente sig en Del af, indfriede *ikke* Forventningerne. For Det kgl. Teater blev det en uegennyttig, men halvvejs spildt Indsats, for Forfatteren nærmest et scenisk Nederlag, og det et Nederlag paa to Fronter, som dramatisk Skribent og ikke mindre som Instruktør.

Kamban har før gjort sin egen dramatiske Produktion en Bjørnetjeneste ved personlig at sætte den op paa Teatret; baade „Gesandten fra Jupiter" paa Betty Nansen-Teatret og sidst „Ørkenens Stjerner" paa Det kgl. Teater skadedes mærkbart af den Maade, de var iscenesat paa, — men intet af disse to Tilfælde kan dog sammenlignes med dette. Man maatte opleve det Særsyn, at Forfatteren saa at sige demonterede sit eget Stykke for de Teatervirkninger, der dog vitterligt var i det, og at han endvidere, saa paradoksalt det ogsaa kan lyde, ikke paa langt nær i Instruktionen fik det ud af Figurtegningen, som baade Romanen og Skuespilteksten leverer Stof til. Men det er den fortvivlede Ærgerrighed efter at undgaa Teater paa Teatret, som enkelte af vore Dramatikere stadig er besjælet af! Kamban, der som Digter, som episk Forfatter har gjort saa beundringsværdige Fremskridt i de senere Aar, har aabenbart gjort disse Fremskridt paa Bekostning af sit dramatiske Syn. Han er Digter, maaske mere end før. Dramatiker er han mindre end nogensinde.

Handlingen i „Paa Skálholt" byder i Virkeligheden paa ypperligt dramatisk Raastof: en spændende, original Handling, farverigt Milieu, virkningsfulde „stærke" Figurer. Hvad vil man vel mere?

Et Rygte tvinger den stolte Bispedatter til den for hendes Følelse ærekrænkende Handling foran Højalteret og i alles Paahør at sværge sig „ren", det vil sige aflægge Ed paa sin jomfruelige Uskyld. Samme

Nat begiver hun sig til den Mand, hun var beskyldt for at staa i Forhold til, og bliver hans! Dette er jo baade stærkt og „moderne". Jomfru Ragnheidur er en rank og stolt Pige af i Dag, født mellem sære, forvredne, fordomsfulde Menneskeklumper fra en tidligere Jordperiode. Sammenstødet mellem to Tidsaldre, mellem to Mennesketyper, maa blive voldsomt, og intet dramatisk Stof er taknemligere. Hendes stærkeste Modspiller er den gamle Bisp, hendes Fader, hidsig, primitiv, urkraftig i sine Fordomme; men ogsaa den modige Tante, Helga Magnusdottir, som tager sig af hende i Ulykken, og paa hvis Gaard hun føder sit Barn, er en Skikkelse af Kraft. Og Elskeren, Dadi Halldorsson, der med Fare for sit Liv sætter over Hvidelven for i et kritisk Øjeblik at se til sin Elskede og sit Barn, er i hvert Fald en *Mand;* hans Skikkelse har Linie, og den kan udnyttes dramatisk. Trods ujævne Enkeltheder og et paa Grund af Iscenesættelsen utydeligt Spil fulgte man da ogsaa Handlingen hertil med levende, stigende Interesse.

Sidste Halvdel af Stykket skildrer saa Ragnheidurs Skæbne, skilt fra sin Elskede og sit Barn, hjemme i Fangenskab hos sin Fader, mens han søger at „knække" hende og samtidig ansøger om en „Renhedsattest" for hende hos Kong Frederik den Tredie i København. Han faar den ogsaa, men for sent. Inden den naar frem, er Ragnheidur død af Pesten, ensom blandt de mange Mennesker paa Faderens Gaard, uknækket, uovervunden, stolt! Dette er straks mindre „dramatisk" i sig selv, men blev det endnu mindre ved Bearbejdelsen, som i snakkesalig Omstændelighed overhovedet ikke syntes at ville faa nogen Ende. En resolut Dramatisering kunde have faaet tre eller fire scenisk koncentrerede Optrin ud deraf; nu var der 11, *elleve,* (hele Skuespillet er i 18 Billeder). Heraf var de fire totalt overflødige, og trods Kambans Forhaands-Protest maa man fastholde, at de kun kan skylde *Romanen* deres Eksistens. I en oprindelig Dramaversion havde de været utænkelige, eller det oprindelige Drama har været en dialogiseret Roman og saaledes ikke noget Drama. De tiloversblevne Optrin kunde med nogenlunde Lethed være trængt sammen i nogle faa og væsentlige. Teatret kræver nu engang denne Koncentration. Forkortning, Stigning ɔ: Essens og Effekt!

Men fint har dette skullet være. Der indføres i de mange „afsluttende" Optrin nye og overflødige Figurer. Islands klassiske Nationalskjald Siri Hallgrimur Pétursson gør sent i Handlingen sin forunderlige Entré. Nogen dramatisk Funktion i Spillet har han ikke; han er i Stykket blot en Kuriositet fra et islandsk Panoptikon. Det samme gælder den islandske Historiker Torfæus, som nu præsenteres i Frede-

rik den Tredies Raad. Ja, dette Billede med Frederik den Tredie og Eja, Borgmester Nansen! — paa Kongeslottet i København, som i Aftes endda maatte synes det mest urimelige og overflødige af dem alle — det kunde maaske i Hænderne paa en virkelig Iscenesætter have faaet Berettigelse. Man kommer i et pludseligt Glimt Handlingen paa Afstand. De voldsomme Begivenheder, de blussende Lidenskaber, de kæmpende Skæbner behandles her i Monarkens Raad paa Christiansborg spøgefuldt som latterlige Smaating fra et fjernt Lilleputsamfund; man har jo andet og vigtigere at tage sig af. Dramaets Handling ses pludseligt i et nyt Plan, fra en højere Sfære eller som i en omvendt Kikkert! Det er ikke uden scenisk Ironi. Det er i hvert Fald ikke umuligt, at der her i en virkelig Teatermands Hænder laa en dramatisk Virkning. Men den kom i Aftes, med et mildt Udtryk, ikke til sin Ret. Den gik i Vasken og forspildtes med de øvrige. — —

At Dramaet *ikke* er blevet til uafhængigt af Romanen ses af endnu en Ting. Som der i Slutningen indføres nye og uvæsentlige Figurer i Handlingen, *udgaar der paa et tidligt Tidspunkt et Par af de vigtigste* — for at bruge den vedtagne dramatiske Terminologi, ingen ringere end „Helten" og „Skurken". De ganske simpelt forsvinder! Men det er en scenisk Umulighed; de maa dog være menneskelige Led i den dramatiske Udvikling og ikke blot ligegyldige Rekvisitter, der kastes væk, naar de har sagt deres Replikker. Handlingen sættes i Gang af en brødefuld Præst, der spinder Intrigen mod Bispedatteren for at dække sig selv. Hans Anslag faar et helt andet Udfald, end han havde tænkt — men hvordan det rammer ham, lades vi uvidende om. Som Skikkelse i Dramaet er han af Pap; han føres ind paa en Stang og tages pludselig ud. Man oplever det forunderlige, at en Dramatiker i sin Bestræbelse for at være finere end de almindelige Teaterhaandværkere bliver simplere end de. —

Paa samme Maade gaar det „Helten". Fra han i syvende Billede har besøgt Ragnheidur, hører vi intet som helst videre til ham. Han forsvinder fra Synskredsen. Dette er næsten grotesk i sin Ubehjælpsomhed og dramatisk uhyrligt. Scenen fordrer, at han *enten* dør, da han rider tilbage over Elven (naturligst det), og at vi ser Virkningerne deraf paa Ragnheidur — *eller* at han kommer til Stede ved hendes Dødsleje — *eller*, at vi oplever, hvad Indtryk hendes Død gør paa ham. Lyder det banalt? Det er muligt, men Scenen fordrer denne „Banalitet". Vi skal i hvert Fald ikke være nødt til at gaa til Romanen for at faa den mest elementære Besked om Handlingens Personer. Et

Skuespil er en bunden Opgave. Det kan ikke nytte at sætte sig ud over det. Den maa paa en eller anden Maade være gaaet op, naar Tæppet gaar ned.

Størstedelen af Det kgl. Teaters mægtige Personale medvirkede i smaa og store Roller. Det kan aldrig gaa helt galt. De er jo Kunstnere; de kan baade staa og gaa, tale og „se ud". Men til den Grad var de i Aftes uhjulpne af Instruktøren, at der alligevel ikke Aftenen igennem bødes paa een Overraskelse, een enkelt absolut god, hel eller stor Præstation. Selv af de fire Hovedkarakterer var der kun blevet fire temmelig trivielle „store Roller" uden nævneværdig Karaktér.

Else Skouboe spillede Ragnheidur, i det Ydre en noget problematisk Blanding af Celimène i „Misantropen" og Kathrine i „Trold kan tæmmes", men i Blikket var der ofte noget af den helt moderne Kvindelighed, som er Rollens Paradoks. I Talen mindre. (Kan Kamban overhovedet høre det danske Sprog og i Instruktionen beregne dets Virkninger?)

I Dødsscenen var der et Par overraskende Betoninger, noget nyt og levende — men Slutningsreplikken (Om der er Kirketugt i Helvede?!?) er jo haabløs. Ved hendes Side Eyvind Joh. Svendsen, maskulint sekunderende, men paa Forhaand handicappet ved sin Skæbne: i Bearbejdelsens „Økonomi" at være reduceret til en Rekvisit!

De to store „Gamle" spilledes af Johannes Poulsen og Jonna Neiiendam. Hans Renselsesproces med sig selv som Skuespiller har jo virkelig medført en Neddæmpning af alle Virkemidler, som er Ære værd — men som dog ingen Gevinst er for en scenisk Jættefigur som denne. Rollen kræver en forstenet, mægtig, granitagtig indre Lidenskab; Bispen er et Menneskebjærg, en Menneskevulkan, der pludselig drønende og skæbnesvangert sprænges og spruder Ild. Han var for friseret. Baade han og Jonna Neiiendam var iøvrigt meget mindre „islandske", end man havde ventet det, og end det havde været interessant og rigtigt at gøre dem — ogsaa som Modsætning til Milieuet i København, naar det nu endelig skal med. De var statelige, men karaktérløse. Som de sad dér paa hver sin Side af Bordet i det store Opgør i tredie Akt, var det Mme Segond-Weber og Lamberth fils fra Théâtre Français. Saa meget, men heller ikke mere; og det var jo næppe Meningen.

Publikum klappede længe respektfuldt af Digteren og Kunstnerne, men Slaget var kunstnerisk tabt. Af en stor Roman med dramatisk Stof var der blevet et scenisk Misfoster. Og dog er Kamban Digter. Men det er interessant at sammenligne hans Dramatisering af sin egen Roman med Dramatiseringen af „Den gode Jord" paa Dagmarteatret. Skønt fore-

taget af to af de saa foragtede „Teaterskræddere" er denne dramatisk bedre — og da det er paa Teatret, det foregaar, derved ogsaa kunstnerisk forsvarligere. Den byder paa to helt gode Roller, d. v. s. paa to hele Menneskeskæbner i dramatisk Forkortning, og paa en Række af Optrin, der — modsat „Paa Skálholt" — giver alt væsentligt og intet overflødigt.

17. Februar 1934. *Dagens Nyheder.*

René Fauchois: Pas paa Malingen.

Underholdningsteatret befinder sig for Tiden i en Krise, der kan blive farlig, fordi den *mirabile dictu* ikke modarbejdes, men tværtimod befordres af Kræfter indenfor Underholdningsteatrets egne Mure. Vi har i disse Sæsoner set flere populære „Teatersucces'er" blive til ved aabenlyst at gøre Nar af, gøgle med og derved deklassere Teatrets Begreb. De internationale Dramaeksperimenter, der opstod i Protest mod det *naturalistiske* Illusionsteater, altsaa mod en enkelt, efterhaanden udlevet, Stilart, er af visse af Teatrets Smaakonger, ogsaa herhjemme, blevet fejlopfattet i Retning af, at nu gjaldt det om overhovedet ikke at tage „Illusionen" alvorlig, skønt det er af *den*, Teatret lever og altid har levet. Følgen var, at vi maatte opleve at se Scenen forvandlet til Manége, Kabaret, Tribune eller Vandbassin, fra hvilke Skuespillerne gjorde deres Kunster med stadige fortrolige Blink udover Rampen til Publikum: „Tro endelig ikke, at *vi* tager dette alvorligt." Hvem skulde saa?

Men ved Siden af disse skæbnesvangre „Teatersucces'er", som, hvis deres Antal forøges, maaske en Dag kan blive Teatrets Død, findes der jo stadig andre, som til Gengæld eksisterer gennem dette ene: at være Teater helt og fuldt. Elementært Teater, men elementært til en Grad, som grænser til det raffinerede; kun Teater, men ogsaa helt Teater. Det har altid særlig været Frankrig, Scribes Fædreland, som forsynede Verdensteatret med disse Stykker, der vel sjældent betød „aandelige" Sejrvindinger eller havde noget med Digtekunst at gøre — men som alligevel af Teateryndere maatte modtages med Glæde, fordi de trods alt dog var eklatante Sejre for Teatret, for dets Illusion og dets Effekt. Et saadant Stykke er netop René Fauchois' „Pas paa Malingen", som i Aftes naaede København efter Scenetriumfer i Paris og Berlin, men først og fremmest dog i London og New York under Titlen „The late Christoffer Bean".

Afdøde Christoffer Bean, eller som han hedder i den dansk-franske Version, afdøde Jean Mavrier, er et efter Teatret afpasset Portræt af Maleren *Van Gogh*. Stykkets originale Lystspil-Idé er at vise Virkningen af en miskendt Malers Skæbne, naar flere Aar efter hans Død Rygterne om hans Berømmelse og de kontante Følger af den naar den Spidsborgerfamilie, i hvis Hus han levede ukendt, fattig og forsumpet. Virkeligheden har givet denne Fabel en Sandsynlighed, som den i tidligere Tider ikke havde; de rent ud amerikanske Summer, som i Stykket pludselig bydes for Jean Mavriers efterladte Lærreder, føles nok farcemæssige, men ikke uvirkelige. Et Stof, som i tidligere Dage kunde udnyttes tragisk, er denne Gang blevet udnyttet komisk af en dreven Skribent. Enhver Mulighed for Effekt, for Komik, er presset af det taknemlige Motiv — og der er blevet en Intrigekomedie ud af det som i det klassiske Teaters mest opfindsomme Sceneeksemplarer.

Hver Akt sin Effekt, hvert Tæppefald sin Overraskelse, hver Tæppeopgang sit fornyede Crescendo. Det hele er næsten kynisk regnet ud, men Regnestykket gaar blankt og helt op. Det er Kotzebue og Scribe, dem begge værdigt, men ført ganske up to date.

Og helt godt bliver det ved, at det ikke blot er Intrigekomedie. Ud af Hvirvlen, Virvaret, Tummelen, Crescendoet hæver sig nemlig to ganske originale sceniske Karaktérer — den aldrende forhutlede Landlæge, som pludselig kan tjene en Formue paa de Lærreder, som han hidtil foragtelig har brugt til at tætte Taget paa sit Hønsehus med, og den brave, primitive Tjenestepige, som var den eneste, der ud af sit Hjerte forstod Kunstneren, dengang han levede, og som han har efterladt sin eneste Formue, sit Talent, i Form af en Række Lærreder, som nu kommer i Pris.

Disse to Skikkelser er ægte Teater, komisk Teater og rørende Teater. Lad os bruge de foragtede Ord, de er *Roller*, selv om det er blevet Skik at tale nedladende ogsaa om dette Skuespilkunstens elementæreste Begreb, uden hvilket der ikke eksisterer noget Teater, Rollerne. Det er ogsaa blevet Skik at beklage store Skuespillere, naar de ikke netop optræder i Verdensdramatikkens litterære Hovedværker men „ødsler" deres Talent paa at spille Roller! Man bør hellere lykønske dem. Store Skuespillere eksisterer af Rollerne, de lever af dem, de bliver til af dem, de viser deres egen aandelige Spændvidde ved at fylde dem ud, ved at gøre dem til Kunst, ved at gøre dem til Mennesker.

For Henrik Bentzon blev i hvert Fald denne Rolle som Landlægen Lucien Gadarin dette Aars store kunstneriske Sejr. I „Den gode Jord"

viste han, delvis upaaskønnet, nye Dybder i sit teatralske Temperament; i denne komiske Karaktérrolle viste han en ny Spændvidde af sit Talent, et større Vingefang som Aktør. Det var meget morsomt, meget vittigt, meget dygtigt. Det var paa én Gang en Reumertpræstation i Rang med Swedenhielm og dog ganske personlig. En komisk Figurstudie i een hel Støbning og samtidig af en meget frodig Komik. En Fremstilling af lutter Enkeltheder, som ved et samlet Overblik til Slut alle gik lydigt ind i en Helhed. Henrik Bentzon er fra i Dag én af vore store Karaktérskuespillere, og han blev fra Akt til Akt hyldet af Publikum som en saadan.

Karen Caspersens Rolle er ikke mindre udmærket, men blev ikke i den Grad nogen Fornyelse for sin Fremstillerinde, hvis Felt da heller ikke særligt ligger i Fremstillingen af det oprindelige og primitive. Det „ægte" i strengeste Forstand er ikke Karen Caspersens Sag, og naar hun anstrenger sig i det, gaar det ud over hendes Force, som hovedsagelig ligger i det karakteristiske og groteske. Men hun er en fremragende Aktrice, og Stykkets mere sikre Effekter kom haandfast til deres Ret. Hendes Bestræbelser for det „ægte" havde imidlertid denne Gang forledt hende til at se noget for godt og for „ung" ud. Stykkets Forfatter har sikkert tænkt sig noget mærkeligere og noget „vildere" med denne Figur, som vilde have sat hele Handlingsforløbet, — navnlig til Slut — i et mere grotesk, stærkere og grellere Lys. Men mange Enkeltheder lykkedes udmærket, f. Eks. den noget vanskelige Passage, hvor hun beretter om, hvordan Maleren i sin Tid lærte hende at „se". Forfatterens Talent stopper op overfor det helt alvorlige, og — som hos Mester Scribe — overlades alt her til Skuespillerne. Karen Caspersen klarede denne Vanskelighed ganske smukt, ganske følt, egnet til at indgyde Respekt.

Det var Rollerne. Resten af Personlisten er Rekvisitter, de kendte gamle, men anvendt med dreven Beregning. Den raffineret schatterede Familiekreds, den fjantede Moder, den „onde" og den „gode" Datter, den ædle unge Mand — og de tre fremmede Hjul i Intrigen, Svindleren, Jøden og den modne, verdenskloge Kunstkender, der optræder i parallele Scener og bidrager til Handlingens Stigning og dens saa at sige roterende Effekt. De blev spillet solidt af Dagmarteatrets dygtige Stab under Rostrups Instruktion. Agis Winding hævdede sig som Moderen bedre end i lang Tid som komisk Skuespillerinde, og Angelo Bruun fornyede sig endnu en Gang i Aar som slimet og overlegen charmerende Skurk. Hass Christensen virkede godt som Elskeren. Debutantinden Pia

Braconi er næppe noget Talent, men en ypperlig Type, særlig i dette fransk-gennemførte Milieu.

Publikum morede sig hele Tiden højlydt, og Bifaldet til Slut var larmende og hjerteligt. For drevne Teatergængere var det en Fryd igen en Gang at se et rigtigt Teaterstykke, for Elskere af Skuespilkunst en Oplevelse at se Henrik Bentzons Præstation. „Pas paa Malingen" kan gaa Sæsonen ud og burde kunde gaa et godt Stykke ind i næste. København bør se det og se „Teater" igen en Gang.

6. April 1934. *Dagens Nyheder.*

Gösta Ekman som Hamlet.

I Sæsonens ellevte Time en Teateropførelse, som maatte paakalde en ekstra Interesse. Shakespeares ypperste Stykke, iscenesat af Skandinaviens mest celebre Instruktør Per Lindberg, og med Gösta Ekman i den berømte Rolle, en Præstation, som der er gaaet Ry af (og gjort Reklame for) udover det almindelige. Hvad er der saa ved denne Forestilling, som i Aftes indbragte Skuespilleren Publikums spontane Bifald — og en Hyldest, som man til enhver Tid maa unde en Skuespiller af virkeligt Format?

Som det var at vente, var Præstationen en Blanding af godt og ondt. Godt, fordi Ekman af Naturen har faaet de største Gaver, som Skuespiller i det hele taget, og som Hamletfremstiller i Særdeleshed. Ondt, fordi Ekman jo baade er Aktør og ikke mindst Posør, og iøvrigt har mishandlet sit Talent grumt gennem Aarene. Hans Hamlet er blevet til, som de fleste af hans Præstationer gennem de senere Sæsoner, ved en Blanding af genial Intuition og drevne, aktørmæssige Tricks, saa drevne og saa overbroderede med Attituder, at de nogle Gange i Aftes bragte Præstationen helt ud til Randen af det utaalelige. Straks hans Entré gav onde Anelser, det var en Hamlet, som var forrykt, endnu før han skulde til at anstille sig som saadan, og Scenen med Faderens Aand havde lutter falske Toner. Det samme gjaldt Scenen i Sovekammeret langt senere i Dramaet, her var — i Skikkelsens egentlige Hovedscene — ikke een menneskelig Betoning — jo een: „Jeg skal rejse til England!"

Men en Hamletfremstilling, hvor Udtryk for Figurens sjælelige Smerte, for en virkelig dyb og gennemlevet menneskelig Tragedie savnes, kan ikke kaldes genial. Jeg vil tro, at kan den sammenstilles med

nogen, maa det være med John Barrymores berømte angelsachsiske Hamlet, en glansfuld aktørmæssig Hamlet, en international blændende Hamlet. En Hamlet beregnet paa Eksport! Dette hænger saa sammen med hele Udviklingen af Ekmans Talent i de sidste Aar, som har været en Udvikling af Færdigheder, en næsten hektisk Udvikling i Alsidighed, i ydre Brillant — men ikke en Udvikling i sjælelig Spændvidde, i kunstnerisk Dybde, en Udvikling indad. Gösta Ekman er i Dag en Virtuos som faa i sit Fag, men læg Mærke til, at der er Øjeblikke, hvor man næsten bliver *genert*, mens han spiller. Hans Kunst har mistet, hvad den én Gang til Overmaal besad — og hvad Skuespilkunst daarligst af alt taaler at miste — *Blufærdighed*. — —

Men med disse Forbehold maa man iøvrigt fuldtud anerkende Præstationens glansfulde ydre Fortrin og dens mange blændende Enkeltheder. Dens Højdepunkt var Monologen „At være eller ikke være", som efter en poserende og ausgeklügelt Indledning med en Dolk, hævede sig til en virkelig plastisk Monumentalitet, og Scenen med Ofelia, som ligeledes havde Holdning og Linie. Det *vittige* i Hamlets Replikker kom overhovedet bedre til sin Ret end i nogen af vor Tids andre Hamlet'er, og Scenen med Skuespillerne havde en munter Gratie, en egen Selvfølgelighed, som maaske i det hele gjorde den til Aftenens kunstnerisk betydeligste Moment. Det var meget indtagende og meget vittigt. I Scenen med Skuespilopførelsen fulgtes Aktøren og Iscenesætteren i et virkningsfuldt Crescendo, fuldt af „Spil" og fuld af Effekt, som kulminerede med Hoffets Flugt og Hamlets „Apoteose" med Faklen højt oppe over den ryddede Scene. Ogsaa dette Moment var bedre end i andre Hamletopførelser; men fra da af gik det nedover i blot „stateligt Arrangement", Grupperinger, Belysninger, Plastik, — og ingen menneskeligt bevægende Momenter.

Per Lindbergs Iscenesættelse imponerede ved Enkeltheder af slaaende Rigtighed, ved hensigtsmæssigt Arrangement og et Par elementære Farvevirkninger i Blodrødt og Kongeblaat. Man mindedes Moskvateatrets poetiske, stiliserede „Hamlet" paa Dagmarteatret for 12 Aar siden (hvor Katsjaloff gav en saa uforglemmelig blond Hamlet), og Jessners omstridte „moderne" Hamlet fra Berlin, hvorfra enkelte Træk syntes overført. Men Førsteindtrykket af Hoffet var hambert i sin Spillekort-Stil. Det virkede stik imod Hensigten; ved dette Hof kunde ingen „Maskeopførelse af Gøglere" finde Sted; det var i sig selv en Maskeopførelse.

Men dette er jo blot én af de mange Indvendinger mod Forestillingens Mangel paa enkel elementær Menneskelighed i det hele taget, den,

hvoraf al Skuespilkunst lever, og hvori Shakespeares ypperste Stykker dog først og fremmest maa søge deres Udødelighed. Ellers bliver disse Skuespil blot til „evige Numre" for Aktører.

Truppen som Helhed imponerede ikke. Mathias Taube var god, men ikke kongelig maskulin nok; i sin tyreagtige Maskulinitet har denne Rolle sin Forklaring. Tutta Berntzen er paa sit Felt en dreven international Dygtighed, ikke af Format med, men af Art med Ekman. Ofelia var hun ikke, men der var charmante Enkeltheder. Første Graver var god — og Per Lindberg selv demonstrerede det Paradoks at lade Stykkets Instruktør fremstille „Første Skuespiller". Men her skal dog selve *Professionen* lyne og tordne. Ved Moskvateatrets Opførelse deklamerede Asta Nielsens Mand Grigorij Chamara Skuespillerens Monolog, saa Himmel og Jord stod i eet.

Publikum hyldede Gösta Ekman ved enhver given Lejlighed. Han har med denne Præstation ogsaa faaet Oprejsning for sit mislykkede Gæstespil i Forfjor. Men han har ikke rykket sine kunstneriske Teltpæle frem. Han er og bliver én af Skandinaviens interessanteste, bedst begavede Aktører, ved sine ydre Gaver, ved sine kunstneriske Midler et Unikum — men er ikke i strengeste Forstand nogen *stor* Skuespiller. Han har været det, eller han burde være blevet det. Hans Hamlet bærer i sine væsentlige Træk Vidnesbyrd derom, og det er jo paa en vis Maade hans Triumf. Andre kan sige, at netop *det* er hans Fallit —, at det kun blev til Vidnesbyrd om, aldrig et helt Resultat. Men samtidig maa det uforbeholdent erkendes, at Præstationen ubetinget bør ses. Man faar næppe Magen til den — hverken i dens Fortrin eller i dens Fejl.

22. Maj 1934. *Dagens Nyheder.*

Bus-Fekete: Den lille Butik.

„Die kleine Trafik" af Ladislaus Bus Fekete er et elegant Boulevard-Lystspil fra Wien, uddestilleret af kendte, kostelige Teateringredienser af en dreven, raffineret Tekniker. Dets beregnede Teatervirkninger alene gør det til en selvfølgelig Succes for et Teater. Paa Filmen har vi set, hvor elegant det samtidig kan gøres, hvilken Atmosfære der kan skabes om dets forskellige Figurer — om hele dets kaade Intrige med den lille impulsive, fantastiske og uskyldige Generalsdatter, der lægger an paa den unge Greve, oprindelig med Hensigter som en Jeanne d'Arc, der

ofrer sig for Fædrelandet, til Slut som en lille blussende Pige uden Rustning og Skjold og Sværd, bare Pige! Der er Spil i det, og det kan spilles. Paa Det ny Teater blev der leet meget af dets Scener og Situationer, men det blev ikke spillet — det blev *serveret*, og det paa en temmelig grov og haandfast Maade, der ganske berøvede det dets Ynde.

Man kan finde det overdrevent med de mange Beklagelser over manglende Ensembler i dansk Teaterliv. Men Forestillingen i Aftes var et Eksempel paa Farerne ved denne Mangel. Driver en Teaterleder Freelancing, saa kan det kun give gode sceniske Resultater ved den kræsneste Udsøgelse af Kunstnere, ved Rangen af de Kunstnere, der vælges — og ved Muligheden for at samstemme disse Kunstnere til en Enhed. Det var her, det aldeles brast i Aftes. Der var nok samlet forskellige „egnede" Kræfter, men fra vidtforskellige Genrer og Generationer. Her spilledes i Øst og Vest, snart alvorlig Karaktérkomedie, langsom og minutiøs, fra Ibsens og Strindbergs Dage, snart Folkekomedie, snart Apollorevy, snart moderne Operette. Mellem ingen af de optrædende Personer bestod der nogen Samhørighed, nogen Samstemthed — ja, end ikke nogen Mulighed for Forstaaelse. At dette Forhold blev saa grelt har naturligvis ogsaa Instruktøren sin Skyld i. At et større Tal blandt Publikum muligt vil opdage det, kan vi takke Filmen for. Ikke fordi Filmen paa dette Punkt driver illoyal Konkurrence med Teatret — men fordi Filmen i den Art Komedier byder bedre Instruktion, bedre Kunst og bedre Kunstnere.

Men altsaa „Den lille Butik" blev nu serveret paa Det ny Teater. Lige straks lidt ildevarslende langsomt, fordi Gæsten Fru Sophie Walleen indledede Stykket. Det var morsomt at se denne fine, værdifulde Skuespillerinde fra den gamle Tid, men hun var ikke af Instruktøren bragt i Plan med Stykkets lette Tone, hvad sikkert nok kunde være gjort. Dette var ingen enfoldig Generalsenke fra Efterkrigstidens Wien med Hønemutterfornemmelser og Kyllingeforstand, det var Kammerherreinde Alving, medens Asylet brænder (og det brændte hele Tiden) eller en ekstatisk, indtrængende Evangelistinde. Da de første Scener var overstaaet, kom der mere Fart i Spillet, man fristes til at sige Smæk for Skillingen, saa haandfast blev der taget fat.

Det var navnlig af Debutantinden Lis Smed, der blev taget fat. Der har jo staaet et vist Gny paa Forhaand af den unge Dames Talent og været vakt visse Forventninger. De blev for saa vidt indfriet, som hun absolut viste „Evne" og Færdigheder, ja, hun spillede den udspekulerede, taknemmelige Rolle med alt muligt Smæld og al mulig „Færdig-

hed". Men netop denne Færdighed blev i enkelte Øjeblikke saa stærk, at den stødte an, ja, næsten fik Karaktér af Frækhed, Lis Smed spillede et Facadespil med Front ud mod Publikum som en dreven Primadonna, men opnaaede derved at berøve Figuren dens poetiske Duft. Rollens Væsen er jo en Blanding af Fantasi, Foretagsomhed, Uskyldighed — og Blufærdighed. Tages dette bort, er Stykkets Handling ikke mere elegant og raffineret, men haandfast og plump. Lis Smed skulde have lært noget, inden hun blev sat paa Scenen, af den Færdighed, som hedder Blufærdighed. Nu vandt hun i Aftes en Sejr, som kan blive hende farlig. Der skal hos enhver Skuespillerinde være ligesom noget uudtalt, en „Hemmelighed", der vækker og ansporer Publikums Interesse for hendes Kunst. Lis Smed udleverede fra første Færd alle sine Hemmeligheder; som en haandfast Bagerjomfru serverede hun sin Rolle — og modtog Publikums haandfaste Klap som en kontant Betaling derfor. Skulde hun hellere have skrevet det paa Regning?

Ved et Skæbnens Spil var Rollebesætningens to andre unge Damer ogsaa af den „færdige" Type. Tony Bau med sin kølige Sikkerhed, Clara Østø med sin rappe Modernitet. Men hun er jo virkelig morsom og oprindelig i sin Komik, har Evnen til i de afgørende Øjeblikke at kunne fyre sig selv af som et lille uartigt Kanonslag paa Teatret. Erling Schroeder havde det ikke let mellem al denne Haandfasthed, søgte i Willy Fritschs Lignelse efter den lette, underfundige Tone, som hørte til, og fandt den i enkelte Øjeblikke som den eneste i Stykket. Men Skælmeriet maa jo nødigt ligge hos Manden i en Forestilling. Emanuel Gregers spillede den gamle Greve, rigtigere i Tonen end man skulde tro efter hans Iscenesættelse, endelig var Ib Schønberg den komiske naive Ægtemand, som Moser i Filmen giver saa uforglemmeligt. Ib Schønberg er jo ikke egentlig Karaktérfremstiller (fordi han først og fremmest er en „Type"), han er Sketchskuespiller, og gav ogsaa de enkelte Scener hver deres *accent aiguë*, meget morsomt og vittigt, men udenfor Tekstens Tone. Det var en Ægtemand fra en Revy, men ikke en Ægtemand, Konen vender tilbage til for Alvor i en Komedie.

Af et Boulevardstykke var der blevet en Folkekomedie, af sceniske Finesser de drøjeste Haandgribeligheder. Publikum skulde være skudt med Pile, men blev bombarderet med Haandgranater. Publikum skulde være besejret med List og Charme, men blev taget til Fange med Magt. Maaske er det Teatret nok, at Publikum *blev* besejret — og overgav sig. Alt andet kan diskuteres, men denne sidste Kendsgerning kan ikke bestrides.

20. August 1934. *Dagens Nyheder.*

Shakespeare: Lige for Lige.

Dagmarteatret aabnede i Aftes under det nye Regime med en idéalistisk kunstnerisk Gestus, Opførelsen af Shakespeares aldrig i Danmark spillede „Lystspil" „Lige for Lige", iscenesat af Egill Rostrup og med Poul og Anna Reumert i Hovedrollerne. Der var Lejlighed til baade at hylde et Kunstnerpar og en kunstnerisk Idéalisme hos den nye Direktør, og Publikum greb Anledningen til begge Dele og klappede hjerteligt, hver Gang det var muligt. Den venlige Stemning kastede et Skær af Venlighed ogsaa over Shakespeares Stykke, hvis Tone er alt andet end venlig; ved Afslutningen følte man sig til virkelig Festforestilling, men „Lige for Lige" havde man glemt. Et pragtfuldt Solospil af Poul Reumert i det sidste store Optrin glattede de sidste Spor af det oprindelige Stykke ud. Den harske Stemning, som de næstsidste Billeder ikke kunde undgaa at fremkalde, viskede han bort med en kongelig Gestus, ved et raskt, fejende Tempo og ved en scenisk Brillant, der fik Bifaldet til at hagle ned over ham. — — —

Det er jo ikke uden Grund, at „Lige for Lige" aldrig er spillet i Danmark. Det hører til Shakespeares vanskeligste Stykker, fra en kritisk Periode i hans Liv, paa Overgangen fra Lystspillene til de tragiske Dramer, det balancerer derimellem, dets Form er Lystspillenes, men dets Indhold er tragisk. Det er derfor uendelig svært at spille, ogsaa fordi Shakespeare selv tydeligvis har været i Tvivl om Fordelingen af Lys og Skygge. Claudio dømmes til Døden for at have staaet i Forhold før Ægteskabet til en Pige, han gerne vil ægte, blot Formaliteterne mangler. Men Hertugens strengt sædelige Stedfortræder vil, at han skal dø for sin Forseelse! Allerede dette er uacceptabelt. Claudios unge Søster gaar i Forbøn for ham hos den strenge Rigsforstander, denne optændes pludselig af Elskov til hende og tilbyder hende Broderens Frihed mod hendes egen Gunst. Hun afviser ham med Foragt. „Hellere min Broders Død end Tabet af min Ære". Hun iler til Broderen og fortæller ham Sagernes Stilling, men siger selv til ham, at der ingen Redning er for ham til den Pris. Han bryder sammen og beder hende ofre sig. Men hun afslaar det igen og med Væmmelse. Nu griber den rigtige Hertug ind, som forklædt følger Sagernes Gang i sit Rige. Han planlægger en Intrige, Søsteren skal tilbyde at ofre sig, men i Stedet skal i Nattens Mørke en tidligere trolovet af Rigsforstanderen sendes til ham — og Broderens Liv altsaa reddes ved et Bedrag. Dette gaar den fromme

Pige glat væk ind paa, og Intrigen lykkes. Men Rigsforstanderen lader alligevel udstede Ordre til Claudios Henrettelse. Dette er dramatisk, men paa en egen besk Maade. Det er „Lige for Lige"; Skurken narrer Heltinden, men er jo selv blevet narret — og har altsaa en Slags Ret til at udstede sin Ordre. Ogsaa for Skurke maa der dog gælde en Slags „measure for measure".

Men Stykkets indre Logik brister paa dette Punkt. Heltinden bliver ikke Heltinde længere; hun kom allerede scenisk i Fare ved sin altfor stærke Pukken paa sin Dyd. Og den rigtige Hertug spiller et underligt tvetydigt Spil, synes man.

Til Slut rettes det hele op, Hertugen giver sig til Kende og bringer Brikkerne paa Plads. Claudio er alligevel ikke blevet henrettet, men kan forenes med sin „Brud", den utro Statholder dømmes til at ægte den Kvinde, som var „Stedfortræder" i Intrigen, Hertugen selv tager Heltinden. Det var *denne* traditionelle, utroværdige Lystspilslutning, Reumert i Aftes med Mesterskab fik til at glide. Men rigtignok paa Bekostning af Stykkets mærkelige dystre Persontegning og Handlingsføring.

Shakespeare har hentet sit Stof fra en venetiansk Novellesamling af Gherardo Cinthio, men her er Handlingens Pointe, at Søsteren *virkelig* ofrer sig, og at Statholderen *dog* lader hendes Broder henrette. Som man ser et glimrende Stof, baade scenisk og ægte tragisk. At Shakespeare har ændret dets Slutning, er blevet til Skade for hans Stykke, fordi Figurtegningen, Scenegangen, den psykologiske Udvikling af Personerne i Virkeligheden kun er forstaaelig, i hvert Fald kun digterisk, naar de betragtes i Lyset af den „rigtige" Slutning. Den unge Piges Pukken paa sin Dyd er kun taalelig, naar hun af Omstændighederne dog tvinges til at opgive den, — hendes Offer først virkelig tragisk, naar det gøres til ingen Nytte! Statholderens Person, som i Stykkets Hovedscene, Forførelsesoptrinet, faar Dimensioner som en Tartuffe eller Richard den Tredie, glider nu saa underlig ud i Slutningens Legeværk. Set i Lyset af den oprindelige Slutning er den derimod en Sceneskikkelse af virkelige Dimensioner. Men det er, ligesom Shakespeare ikke endnu i dette Stykke har turdet tage Konsekvensen fuldt ud af sin ændrede Opfattelse af Livet og Menneskene. „Lige for Lige" hører derved til de tvetydige Stykker i hans Produktion. Det følger Lystspillenes kapriciøse Baner, deres zirlige Snørkler, men dets inderste kunstneriske Kerne er Bitterhed og Menneskeforagt. Man kan kalde dem for mislykkede Stykker, og en nøjere Undersøgelse af „Lige for Lige"

kunde godt friste til at karakterisere det saaledes — fordi det „med Gratie" behandler et Indhold, som i hver Fiber strider imod den lette Behandling. Men hellere kalde det problematisk, svært tilgængeligt, vanskelig opførligt — *u*opførligt, hvis man ikke har et ganske bestemt Syn paa Stykkets Tone og gennemfører den konsekvent ved Opførelsen i alle Enkeltheder og i alle Personer.

„Lige for Lige" kan maaske spilles som en bittert ironisk Sædeskildring fra et amoralsk Europa i Renæssancen. Ja, det er sikkert den eneste Maade, det kan spilles paa, hvis dets inderste Tone, dets menneskelige Indhold kunstnerisk skal komme til sin Ret. Allerede de komiske Scener har jo en grellere, grovere, „ubehageligere" Karaktér end i noget andet af Shakespeares Stykker. De foregaar blandt Koblere, Ruffere og letfærdige moralløse Adelsmænd, lidende af alskens Sygdomme. Saa at sige alle Ordspil i de „komiske" Optrin gaar paa Syfilis og Kønssygdomme, æstetisk er det ikke, gemytligt slet ikke, det er en grel, stinkende Sædeskildring, den harskeste hos Shakespeare overhovedet. Det er en Menneskehed i moralsk Opløsning, næsten Forraadnelse. Men fastholdes *det* i den sceniske Fremførelse, kan Stykkets Optrin faa en virkelig Sammenhæng og et virkeligt Perspektiv. Her bliver da fra første Scene Tale om et Forsøg fra Regeringens Side paa at skride ind mod en Opløsning, at bekæmpe det sædelige Forfald. I denne Belysning faar Claudios Domfældelse jo sin Forklaring, næsten sin Berettigelse. Heltindens Kamp for sin Dyd bliver da en virkelig heroisk Kamp for at bevare noget, som alle andre giver til Pris — og denne Kamp er det, som til Slut vinder hende selve Hertugens Gunst. Hun er den eneste rene, alle de andre er „faldne"! Angelo, Claudio, som alle de komiske Figurer, er i Tilstandenes Vold. „Lige for Lige" bliver en kras Komedie om Sanselighedens Magt over Mennesker i en løssluppen Tid, og Hertugen selv konstaterer med bitter Menneskekundskab denne Magt gennem sine Intriger. Over dette Tema kan der virkelig bygges en Komedie — men den maa saa spilles i denne bitre Aand. Hyggelig bliver den ikke, festlig, munter endnu mindre. En grel Komedie, men en Komedie af Shakespeare. —

I Egill Rostrups Iscenesættelse var der intet Spor af en saadan Intention, der var blot Forsøg paa en „Shakespeare-Iscenesættelse" i Lystspillenes Aand, ofte smuk i Farver, broget i Grupperinger, sikker i Placeringer, men ellers en traditionel „Opsætning", en Afmontering, en Uskadeliggørelse. De komiske Scener stank ikke af Utérlighed, de var blot „morsomme", enkelte virkelig morsomme, andre kun til Dels,

fordi deres Mening var taget fra dem. Scenen i Fængslet, som kan blive et saa grelt Billede af en ung Mands Dødsangst og hans Hængen ved den „kødelige" Verden, var nu blot urimelig. Forførelsesscenen, som skal være et Baal af Sanselighed, var nu kun romantisk Teater, Slutningen, som skal være ironisk, menneskelig, alttilgivende, fordi den er altopgivende, blev „smuk". Prototypen for Forestillingen blev for saa vidt Albert Luthers (dygtige) Fremstilling af den betændte Adelsmand Lucio. Han var her en uskadelig, gemytlig Drukkenbold à la Tobias Hikke — men skal være en Adelsmand, en Vellystning, en Galgenknebel, ædt op af den „franske" Syge.

Mod Skuespillerne iøvrigt ingen Bebrejdelser. De ydede godt og dygtigt, ofte forbavsende dygtigt Komediespil, traditionelt — men i Sikkerhed langt over den almindelige Standard for Klassikeropførelser paa et Privatteater. Ægteparret Reumert ydede dem jo ogsaa en Støtte. Han ved sin pompøse Festivitas og sin malmfulde Talekunst, hun ved sin Inderlighed, sin Renhed i Tonefaldene. Hun var dog næppe ung nok af Alder og Udseende til helt at dække Figurens Krav om det spædeste, reneste og jomfrueligste, som tænkes kan i en Verden af Synd. Isabella maa være 17 Aar, hvis hun skal være — Isabella. En særlig Ros til Bjarne Forchhammer som „Skurken" Angelo. Han er blevet en meget dygtig Skuespiller, hvis Spil her blot hæmmedes af Mangel paa Opfattelse fra Instruktionen. Han var maskeret som Skurk, men spillede som en ædel Mand. Angelo kan sikkert bedst fremstilles som en Mand med rene Hensigter, men et viljeløst Offer for Tidsalderen, for Sanselighedens Brand omkring ham — og maa maskeres derefter. I den ydre Periferi ydedes god Kunst — især af Karen Caspersen og Angelo Bruun. Her var Muligheder, som burde være helt udnyttet. Angelo Bruun havde meget af Tekstens beske Galgenhumor. Han er jo snart ved at være en fremragende Skuespiller. Mon ikke her er et nyt Emne til en Henrik-Fremstiller for Det kgl. Teater? Lad ham spille en af de frække Henrik'er en Gang.

Indvendingerne mod Opførelsen rammer i det hele taget ikke Dagmarteatret i den Forstand, at det gør Bestræbelsen ved denne Opførelse mindre anerkendelsesværdig eller gjorde Gensynet med Poul Reumert mindre glædeligt eller mindre lovende. Indvendingerne gælder først og fremmest Vanskelighederne ved overhovedet at spille „Lige for Lige" paa fuldt tilfredsstillende Maade.

Shakespeareelskere maa naturligvis se denne Forestilling — og drage deres Erfaringer af den.

31. August 1934. *Dagens Nyheder.*

Eugene O'Neill: Du skønne Ungdom.

Hvem skulde tro, at dette var O'Neill, og dog var *det* maaske det mest interessante ved hele Opførelsen. Denne jævne Hverdagshistorie, dette Stillleben fra et amerikansk Borgerhjem i Provinsen, hvor en ung patetisk Dreng engang i 1906 vokser op omgivet af Livets sure og søde Trivialiteter — var virkelig fortalt paa Teatret af den forchromede, néonlysende Maskindramatiker O'Neill, som vi saa nødig har villet anerkende, fordi han var saa altfor skematisk, saa altfor dygtig til, at vi kunde være bekendt at indrømme, at han først og sidst var Digter.

Beskyldningen for manglende „Menneskelighed" i de store symbolske Skuespil om Skyld og Skæbne, med mærkelige, paa een Gang abstrakte og groteske Hovedfigurer, har O'Neill villet tilbagevise med sit nyeste Stykke „Ah Wilderness", der er saa naturligt, saa normalt og menneskeligt som noget. Ja, saa nøje et Kendskab til Livets almindelige Kaar viste denne „Amerikaner", at han kunde skrive en hel lang Komedie paa det alene, uden en eneste Sensation, uden et eneste „Symbol"! „Du skønne Ungdom" giver derved ligesom et Grundlag for den retfærdige Bedømmelse af alle hans øvrige Skuespil. I denne intime Viden om Mennesker var de altsaa forankret. Ved en Opførelse i Danmark bliver „Du skønne Ungdom" samtidig, ved sin Alméngyldighed, ved sin Tilknytning til Følelser, vi er fortrolige med, men ogsaa til en Teaterstil, vi ynder fremfor nogen anden („Indenfor Murene"!), Muligheden for at vinde O'Neill et stort, nyt Publikums Øre. Publikum var i Aftes begejstret — og med Rette.

„Du skønne Ungdom" giver et borgerligt Interiør fra Begyndelsen af Aarhundredet, en ung begavet Dreng i et almindeligt Borgerhjem, med en primitiv, brav og maskulin Fader og en rørende, primitiv Hønemoder med den store kvindelige Inkonsekvens i Hjernen og den evige himmelske Kærlighed i Hjertet. Drengen er „anderledes" end sine Søskende, læser Carlyle, Omar Khayam, Wilde, Shaw og Ibsen (den unge O'Neills egen typiske Læsning, inden han begyndte paa at digte) — han er i Virkeligheden kun et Barn, men bliver alligevel beskyldt for at „fordærve" den unge Pige, som han elsker og sværmer for og skriver Digte til. Han skal straffes, men bliver trodsig og vil hævne sig „paa Livet". Han gaar paa Eventyr, efter sit eget Udsagn i et berygtet Hus, i Virkeligheden paa Byens Strandhotel, hvor han ganske vist træffer en „Pige", men af sin fuldkomne Uskyldighed forhindres i at ind-

lade sig med hende. Men han kommer fuld hjem og vækker Ravage i Familiekredsen. Til virkelig Konflikt bliver det alligevel ikke, det bliver blot til Formaninger og Anger, til Slut Idyl — i en drømmende Maaneaften, hvor Drengen et Øjeblik føler Tidens Evighed og sine egne Følelser for den blonde Muriel som en forunderlig Enhed med sine Forældres Følelser for hinanden engang, et Spind af Følelser, saa smaa, saa store — men fra Tidsalder til Tidsalder og gennem alle Tider.

Paa saa lille en Handling kan et Skuespil skrives og dog virke fyldt til Randen med „Indhold". Saa upatetisk kan O'Neill være, til saa enkel en Kerne kan Konflikten i hans store Skuespil formindskes. En Dreng, der gør Oprør, Forældre, som alarmeres, men falder til Ro igen, — Dagligdagens Konflikt i alle Hjem Kloden over. Her er ingen Overdrivelser. Paa begge Sider af Familieinteriøret har O'Neill saa anbragt to Optrin til Kontrast og som Perspektiv. Scenen i Bar'en, hvor Drengen er „ude", en grel Scene, men nødvendig for at Familiescenerne skal være sande og ikke blot søde — og endelig en Maaneskinscene i en Baad mellem de to unge forelskede Børn, det mest „O'Neillske" Optrin i Stykket, kosmisk paa den særlige Maade, som han ynder at være det. Men ogsaa her er Balancen mellem Humor og Patos holdt paa uforlignelig Maade. Det er dog kun to komiske Børn, det er Tom Sawyer og Becky Thatcher fra „Lille Toms Eventyr", sat ud under de evige Stjerner.

Her var altsaa virkelig noget at spille for Det kgl. Teaters realistisk opdragne Skuespillere, og de spillede det til Gavns, og saa det var en Fornøjelse.

Ebbe Rode var Barnet, den unge O'Neill, en Foræring af en Rolle til en ung Skuespiller, men ogsaa spillet, saa hver Enkelthed kom til sin Ret. Rollens Vanskelighed er, at den skal være saa meget ung, det skal være en lille Fyr, der knytter Hænderne mod Livet — før han engang som Voksen skal række Haanden til det. Skuespilleren kan ikke virke ung nok og Ebbe Rode heller ikke. Men i Spillet var han fuldendt, hvad han skulde være. Meget sikker, meget vittig, meget uskyldig, meget poetisk. Alene som denne Dreng paa én Gang genert og alvidende sad og lyttede til, mens hans Far, tvunget af den bitre Nødvendighed, forviklede sig i Forklaringer om Kønslivets Mysterier, var et helt Eventyr af Komik og Poesi. Ebbe Rode har hidtil mest været et Løfte om en Skuespiller. I Aftes blev han det, for første Gang, men ogsaa helt.

Jonna Neiiendam og Holger Gabrielsen var Forældrene, i deres sikreste Form, men samtidig fornyet gennem Rollernes lødige Materiale.

Hun moderlig bred, brandkomisk i sin Inkonsekvens, men alligevel hvilende forunderlig tryg i sig selv som Moder og Kvinde, en af Kunstnerindens ypperligste, hjerteligste Præstationer — han meget amerikansk i sin Drøjde, i Virkeligheden imponerende bred i sit Spil og med hele Karaktéren givet i sin Maske, der havde laant Træk fra Mark Twain — med Haaret, der flyver op som en Løve, og Skægget, der falder ned som et Lam! To primitive Mennesker, men hele — paa det Trin af Menneskelighed, som mange af os har forladt, men som vi ser tilbage til med Vemod, fordi der var saa trygt at hvile i denne sikre Verden af Forvisning om, hvad der er godt, og hvad der er ondt. Ruth Berlau og Martin Hansen var udmærket karakteristiske som de to ældste af deres Børn, Charles Wilken en hel Tidsalder, som han kom til Syne, lille, sort og bigot mellem røde Plysses-Portièrer.

I Handlingens Periferi, men i Midtpunktet af Familiebilledet, staar to Figurer, som er meget O'Neillske, og som spilledes af Rasmus Christiansen og Clara Pontoppidan. Det er en forsumpet Journalist, et vittigt Hoved, som har en af Stykkets morsomste Scener, hvor han beruset deltager i Middagsmaaltidet paa den amerikanske Uafhængighedsdag — og en Lærerinde, som har været forlovet med ham engang, men som slog op med ham, fordi han drak, og nu er gaaet i Frø, men elsker ham alligevel. Begge havde udmærkede Momenter, hun især i første Akt, hvor hun deklamerer et Vers af Omar Khayam, og siden ved Middagsbordet som den eneste med anspændt, alt for anspændt, Opmærksomhed lytter til Familiefaderens Historie, som de alle har hørt saa ofte. Hovedindtrykket var imidlertid, at *hun* blev for patologisk og *han* ikke betydelig nok, til at Regnestykket med de to helt kunde gaa op. Det skal dog være en undergaaet Intelligens, der i hans Figur fremstilles i al sin bedrøvelige Komik.

Men mærkeligt nok kom denne Svaghed Stykkets Helhed til gode. Som bekendt er det ofte i den Slags markante Roller i andet Plan, at Skuespillere vinder deres store Sejre — paa Skuespillets Bekostning, ved at bortlede Opmærksomheden fra Hovedsagen, fra Helheden, dens Proportioner og dens Logik. som nu kunde føres ubrudt igennem.

Inge Hvid-Møller var udmærket som den vanskelige Pige i Stykkets farlige Optrin, Hildur Møller lidt for chargeret som Tjenestepigen i Bordscenen. Her maa hellere dæmpes ned end skrues op. Men Thorkild Rooses Iscenesættelse var ellers ulastelig. Det skal jo ikke være „moderne Iscenesættelse" (skønt det maaske kunde gøres), men intim Komedie i „historiske" Kostumer. Det var det for alle Pengene, pudsigt

og rørende. De Hatte, de Flipper, de Klunker, de Slør, de Portièrer! — — —

Aftenen var lang, men Helheden var en Helhed, Forestillingen en virkelig Forestilling. En Teaterkritiker maa have Lov til engang at være fuldt ud tilfreds, naar en Forestilling helt er, hvad den giver sig ud for, fylder sine egne Maal, paa intet Punkt gør dem snævrere, paa intet Punkt sprænger dem. Og naar det saa tilmed er en Digter, der har Ordet paa Teatret! Den vanskelige O'Neill har her skrevet et lettilgængeligt Stykke, der kommer dumpende ned paa Det kgl. Teaters Scene med sin fulde Vægt. Det spreder fra Optrin til Optrin større og større Ringe af Menneskelighed ud over Tilskuerpladsen — som ingen kan unddrage sig, der da ikke *vil* være udenfor og af lutter „Vanskelighed" benægte og afvise det elementære, det alméngyldige.

5. September 1934. *Berlingske Tidende.*

Recensenten og Dyret, Coppelia.

Det er en Gruppe af foretagsomme Rigsdagsmænd, der har foranlediget denne Vaudeville genoptaget, skønt Teatret vitterlig ikke i Øjeblikket kan besætte den tilfredsstillende, og der i den sidste Menneskealder flere Gange er handlet kunstnerisk ilde med Vaudevillernes skrøbelige, men kostelige Genre. Ønsket fra Rigsdagsmændene var imidlertid et Forlangende, og Opførelsen dermed et af de mange Eksempler paa Mislighederne ved det Rigsdagsregimente, som i de sidste Sæsoner har huseret med Skuepladsen paa Kongens Nytorv. Det kunstnerisk naturlige havde været at vente med „Recensenten og Dyret" (som med de øvrige Vaudeviller), til man atter engang i Personalet har en Trop, en Kejser, en Rose og en Semprififa!

Naturligvis kan Det kgl. Teater altid faa en Forestilling ud af „Recensenten" og fik det ogsaa i Aftes. Men Vaudevillernes halve Del er Poesi, og det er den, som har været forsømt ved næsten alle Vaudevilleopførelser i vor Tid. Heiberg betonede altid selv Vigtigheden af dette Moment. „De, som negligerer det, har glemt Vaudevillens egentlige Væsen, eller har aldrig forstaaet det," sagde han. Og Poesien udeblev i Aftes aldeles og som sædvanlig, skønt selve Dekorationens kuriøse Dyre-

havsbillede angiver den, forlanger den, og al Musikken bestandig anraaber netop Poesien om at træde ned paa de støvede Brædder.

Det blev altsaa Komikerne, der i Aftes som sædvanlig maatte tage Stikkene hjem og gjorde det. Besætningen er jo velkendt, ogsaa med sine Svagheder. Grund til at nævne for det gode er der kun Gabrielsen som Ledermann og Bodil Ipsen som Madam Voltisubito. Begge var i bedste Forstand nye. Hun havde ved en overstadig Illusionskunst skabt sig en Taille, der uden Overdrivelse var saa tynd som en Mygs. Hun lignede Damen uden Underkrop, der havde erhvervet sig Underkroppen igen — og var glad ved den! Og Gabrielsen havde udstyret Ledermann med en ikke mindre fantastisk Apparition, en Slags grotesk Ørkenrejsende, med Stanleyhat, Havelock og Kikkert, der havde forvildet sig langt ind i Døvhedens Ørken og Ensomhed, hvorfra det næsten var umuligt at faa ham kaldt tilbage.

Karin Nellemose gav Rose en kvik Frisure, Svend Methling Kejser sin Stemmes lidt medtagne Strygerklang, Malberg Klatterup det kendte stive Ben. Johannes Poulsen endelig fejrede sin 25 Aars Dag ved Det kgl. Teater som en trivelig, morsom, paagaaende Trop, der blev applauderet livligt, men som intet havde med Trop, med Poesi, Naivitet og Elskelighed, kort sagt med Vaudeville at gøre.

Bagefter tog „Coppelia" det store Publikumsstik hjem; den glimrende Ballet, det er! Korpset viste sig i sin mest fejende Form, som det virkelig er Landers Fortjeneste at have pacet det op til og vedligeholdt. Skulde man anke over noget, maatte det være, at ogsaa her var det Poesien, det skortede paa. Margot Lander er intellektuel, impertinent Danserinde, i Grunden Subrette og ikke Heltinde. Det Sjæleliv, hun ytrer, er spidst som en Saks, men har naturligvis ogsaa Saksens slebne Elegance; blot stikker man sig paa det. Dukkedansene var de bedste, for hun har som Danserinde Vittighed, hvormed hun erstattede Forgængerindernes Poesi. Og Musikken bærer jo meget og giver meget. Det er Svindelen ved Balletten som Kunstform, at der foræres de Udøvende et helt Orkester med dets Brus og Indhold. I Skuespilkunsten skal de Udøvende selv have Orkesteret i Sjælen for at gøre den tilsvarende Virkning paa Publikum.

Knud Henriksen vandt en stor Sejr som Frants, som den raske Danser, han er. Men han har været lige saa god længe uden at faa nogen Anerkendelse for det. Samuel Besekow spillede Coppelius, den bedste Cop-

pelius, vi har set. Et fantastisk, dæmonisk Væsen, en virkelig Hoffmannsk Figur, en Mand, der var stor og farlig i sit Kammer, men blev lille og graa som en Mus, saa snart han kom udenfor i Virkeligheden og Dagslyset.

Publikum klappede som rasende. Hye-Knudsen dirigerede ogsaa Orkestret med en sand Furor. Han rørte og rørte i Musikkens Heksekedel, saa vi ligefrem blev baaret paa Tonerne op gennem Tilskuerrummet. Det havde ikke manglet meget, og Kuplen havde løftet sig — og vi var til Slut kogt boblende over, udover Taget og nedover Kongens Nytorv i Lørdagsnatten.

8. September 1934. *Berlingske Tidende.*

Karl Schlüter: Nu er det Morgen.

Man genkendte Schlüters haarde Haand fra „Under Jubelraabene" og „Afsporet". Han har Tag i det dramatiske, men et underligt krampagtigt Tag, baade naar han skriver efter-ibsenske Problemdramer, og naar han forsøger sig i det moderne, internationale Sjæleliv, beregnet paa dramatisk Eksport. Han slider haardt i Emnerne og Figurerne, de kommer ikke levende ud af hans Kvælertag. Ogsaa i Aftes laa der to Lig paa Scenen, da Solen brød frem efter Natteoptrinet, og Tjenestepigen ude bag Døren kunde aflevere sit uundgaaelige: Nu er det Morgen!

Schlüter er primitiv Dramatiker. Det viser bl. a. hans Forkærlighed for Afslutninger med Dødsfald og Selvmord. Det er jo i Virkeligheden det nemmeste. Men Livets Historier faar aldrig Ende. Tænk, om det Hele var saa let, og Problemerne løstes derved! Livets Problemer *kan* ikke løses, vil Forfatteren maaske hævde. Overbevisningen skylder man Agtelse, men det er ingen Overbevisning for en Dramatiker. Vi kommer jo ikke i Teatret (naar det er Alvor), for at faa forelagt Opgaver, som ikke kan regnes — men for at se Dramatikerens eller Digterens Forslag til en Løsning. Og med al Respekt for de Mennesker og Konflikter, Schlüter med saa meget Talent bragte paa Scenen — saa myrdede de sig selv og Interessen for Stykket ved Dobbeltselvmordet til Slut. *Happy end* er efterhaanden blevet et mistænkeliggjort Begreb. Men de tre Timers Konflikt og Lidelse i Aftes havde kun een Mening og een dramatisk og digterisk Berettigelse, en lykkelig Afslutning!

De to første Akter anvendtes til en Forevisning af et makabert Læge-Ægteskab i en dansk Provinsby. Parret er relativt unge, men han er slidt op i sin Overlægegerning ved et stort Sygehus. De har fornylig mistet et Barn, og siden den Tid er deres Fortrolighedsforhold og Samliv gaaet i Staa. Han er sjælelig stivnet, synes hun; paa Randen til at blive gal, synes Vennerne: en jævnaldrende Læge og tidligere Tilbeder af Fruen, og Sygehusets forhenværende Professor, en Kender af Menneskene, en Mand med *bon sens*. Fruen maa bort, siger han, men Fruen elsker sin Mand. Konflikten i anden Akts Slutning, efter at Ægtemanden flere Gange har haft Lejlighed til at udtrykke den beskeste Livslede, en fuldkommen Læge-Nihilisme — opstaar ved, at det ved et Tilfælde opklares, at Lægen har adopteret et fremmed Barn, og at vi andre (men ikke Fruen) forstaar, at det Barn, de har mistet, altsaa slet ikke var deres eget.

Forfatterens haarde Tag om sine Figurer og sin Sceneføring havde holdt Tilskuerne fast hertil, selv om selve Konflikten og den deraf følgende dramatiske Klimax føltes noget falsk, noget tvungen, noget urimelig — trods gode Enkeltheder og megen primitiv Dramatik. Tilbage stod Løsningen, Forklaringen, Stykkets Mening og egentlige Indhold.

I tredie Akt fulgte Opklaringen i den lange Nattesamtale, den store ibsenske Topersoners „Talen ud", mellem Lægen og hans Hustru. Deres eget Barn havde været Krøbling, Vanskabning, Misfoster; men det havde *levet*; Lægen havde adopteret et andet Barn og givet sin Hustru det — og da Vanskabningen ikke vilde dø, dræbte han den af Medlidenhed, af Retfærdighedsfølelse. Han forsvarer nu i Nattesamtalen det lægelige Medlidenhedsdrab overhovedet med alle de Argumenter, som kan siges til Forsvar for det. Men det er dog kun Argumentationer udenom Stykkets eget Problem, som er Drabet paa *Misfosteret*. Og her giver Tilskuerne Lægen betingelsesløst Ret, hvad Forfatteren vel ogsaa har ønsket. Alligevel kan han og hans Hustru ikke bære dette Ansvar og begaar Selvmord sammen, nu tre Aar efter Begivenheden. Forfatteren motiverer det med den Lede og Magtesløhed, Lægen føler over for Livets Elendighed.

Men Løsningen er en Opgivelse af, ikke en Gennemførelse af det stillede Problem, som var at *forsvare* denne Handling, som i sig selv jo skulde forsvare det sunde Livs Ret. Er de to Mennesker, Stykket skildrer, sunde Mennesker — saa er Opgaven at vise os, hvordan de *klarer* deres dybe Konflikt. Ét havde været dramatisk og digterisk: at vise os en forpint Mand, som ikke har kunnet tale, nu *tale sig ud og*

tale sig rask, tale sig igennem en Konflikt. Havde Forfatteren vovet at lade to Mennesker finde hinanden i Forsvar for Stykkets „Drab", saa kunde en stærk, dramatisk Slutning være naaet, og Stykket være et Stykke, som vel kunde angribes og diskuteres, men som i hvert Fald rejste et Problem — og ikke nøjedes med at lade det falde. Hvad vi i Stedet saa, var et Særtilfælde fra en dansk Provinsby, pinligt eller interessant, alt eftersom man stiller sig til Særtilfælde, men digterisk kun halvt, og dramatisk gammeldags — fordi Særtilfældenes Tid i Dramaet er forbi. Vi søger det alméngyldige.

I det gammeldags ligger Karl Schlüters største Fare som moderne Dramatiker. Ogsaa i det altfor tydelige. Som Slutningsreplikken (naar Slutningen nu skulde være, som den var) vilde have vundet alt ved *ikke* at blive sagt, men blot være blevet følt af alle i Teatret, kunde mange altfor understregede Replikker have været undgaaet. Ikke om Stykkers menneskelige Pointer, men om deres almindelige Dialog gælder det, at det uudtalte næsten er det fineste Virkemiddel, en Digter paa Scenen kan arbejde med.

— — —

Stykkets to Hovedroller spilledes af Anna og Poul Reumert. Hendes Rolle er sværest, fordi den foregiver at være noget, den ikke er. Vi tror, hun er en sund Kvinde i et sygt Hus. Men Slutningen viser os hende give op over for den eneste Opgave, hun dramatisk og digterisk har, nemlig at redde Manden. Anna Reumert kunde ikke frelse Rollen fra det hysteriske, da vi naaede til de „store" Optrin efter Midten af anden Akt, det hysteriske og dermed det scenisk interesseløse. Hendes „Varme" undlod naturligvis ikke at gøre sin Virkning paa sine Steder, men der er jo ødslet med denne „Varme" i Tide og Utide, og hun har en Svaghed for at overbetone Replikker med Følsomhed, ogsaa hvor Følsomhed ikke er paa sin Plads. Man kan blive uægte af lutter „Ægthed". Det er i Øjeblikket hendes Fare som Kunstnerinde.

For Poul Reumert blev Aftenen derimod en stor Sejr, og Bifaldet til Slut gjaldt først og sidst ham.

Han har jo en forunderlig Evne til i ydre Apparition at ramme netop det centrale i det, som skal rammes. Hans Masker giver Erhvervene og Milieuerne som ingen anden dansk Skuespillers i Øjeblikket. I Aftes var han *Læge*, i alle ydre og indre Betoninger. Han bragte det med sig, hvor han gik og stod. Hans Øjne, hans Hænder, hans Stillinger. Og Udbrændtheden, det mærkede ved denne Mand, kom gribende og uforglem-



Anna og Poul Reumert i „Nu er det Morgen“. Fot. Kehlet.

meligt til sin Ret. Ogsaa Sammenbruddet lykkedes ham, skønt hans sceniske Geni i de yderste sjælelige Udtryk, i Latteren og Graaden, til Tider naar sin Begrænsning.

I mindre Roller som Vennerne: Albert Luther med stor Naturlighed og Jon Iversen med udmærket Maske. Aage Voss spillede en Krøbling og Vanskabning (som med dramatisk Snedighed af Forfatteren til Forberedelse af Konflikten er anbragt i første Akt) udmærket, uden at der dog derfor, hvad ham angaar, er Grund til at deltage i den i Øjeblikket almindeligt grasserende Forundring over, at gamle professionelle Skuespillere virkelig ogsaa *har* Talent. Det er dog derfor, de er Skuespillere.

Egill Rostrup havde sat udmærket i Scene. Der er noget i selve det „gammeldags" i Stykket, som mulig netop har tiltalt ham, og som han jo i hvert Fald har særlige Evner for at understøtte paa Teatret. Det er imidlertid næppe det gammeldags hos Schlüter, som nu bør understøttes. Der er noget i Grebet om Stoffet, i de særskilte Scener og i nogle enkelte stærke Replikker i sidste Akt, som trods alt interesserer for hans Talent — og som gør, at han vedvarende maa regnes for et af de stærke Emner inden for nyere danske Dramatikere.

21. September 1934. *Berlingske Tidende.*

Bodil Ipsens Jubilæum.

Stjernekunst i en Statsteaterforestilling, anderledes kan en Opførelse som den af „Maria Stuart" paa Det kgl. Teater i Aftes næppe betegnes. Jubilæumsstemningen gjorde naturligvis sit dertil, Lyset var drejet mod Bodil Ipsens Elisabeth, det var hende, der skulde ses; men der har dog hele Tiden været noget af denne Overvægt i Forestillingen, som har forrykket dens Balance og forandret dens Perspektiv. Stykkets Titel burde i denne Fremførelse rettelig lyde: Elisabeth af England. Det blev dobbelt øjensynligt i Aftes.

Det er jo en af Bodil Ipsens mærkværdigste Præstationer, denne Elisabeth. Da hun første Gang spillede den, var det Anslaget, Apparitionen, som først og fremmest imponerede. Præstationen eksisterede mere ved sin Tavshed end ved sin Tale, det var Plastikken og Mimikken, der gjorde det stærkeste Indtryk. Rollen var en genial Skitse — og blev

som saadan Udkastet til hendes fremragende Elisabeth af England hos Ferdinand Bruckner. I Aftes, da hun i anden Omgang spillede Schillers Elisabeth, viste det sig, at den store moderne Karaktérrolle i det Brucknerske Skuespil nu til Gengæld havde givet Rollen i det klassiske Stykke en ny og betydningsfuld Dimension. Dens indre Liv var mægtigt; der levede bag dens Replikker hele Erfaringen fra en moderne Tids Sjælekendskab, Psykologi og Patologi. Skikkelsen er paa én Gang gribende og forfærdende, hæslig og patetisk. Hos Schiller er Rollen ret énstrenget; den leverer blot det nedrige Modspil mod den frodige, straalende og sejrrige Maria Stuart. I Bodil Ipsens Fremstilling bliver dette Modspil selve Stykkets Spil, ogsaa derigennem, at hun har det stærkeste Modspil i sin egen Natur som Kunstnerinde. Bodil Ipsen kunde jo selv spille Maria Stuart og med den frodigste Overdaadighed levendegøre denne erotisk betonede Dronningeskikkelse, der selv i sit Fangenskab og sin Fornedrelse sætter Hjerter i Brand og fordrejer Hovederne paa to Kongerigers unge Mænd, saa de ofrer deres Liv for hendes Frelse.

Nu spiller Bodil Ipsen i Stedet Elisabeth, forfængelig, usikker, skinsyg, herskesyg og vægelsindet. Hendes Øjne udtrykker en saaret Sjæl, i Virkeligheden lille og hjælpeløs — men hendes Tale angiver Selvherskerindens Kamp for sin Værdighed. Ordene kommer dryppende saa langsomt som Vanddraaber, der blot ved at dryppe i een Uendelighed udhuler Stene. Den psykologiske Triumf i dette Spil, den psykologiske Pointe, er, at Ordene falder saa langsomt, *ikke* af majestætisk Sikkerhed, men blot for at give den syge Tanke Chancen for at følge med, og mens Sindet hos den, der taler, som oftest skifter fra det ene Ord til det andet! Rollens Replikker faar derved et Perspektiv, som Schiller næppe har drømt om, men som gør Fremstillingen til et Unikum af moderne kvindelig Skuespilkunst, en Triumf for Bodil Ipsen, som det nok er værd at fejre en Jubilæumsaften paa.

Til disse Højder naar intet i den øvrige Forestilling op. Den er i smukt ydre Udstyr en „paalidelig" Klassikeropførelse af et Statsteater. Clara Pontoppidan kæmper en heltemodig Kamp med sit Naturel, som ikke lader sig bringe til at stemme med den Schillerske Heltinde, men hun opnaar enkelte smukke Virkninger ude i Rollens Yderkanter. Eyvind Johan-Svendsen spillede i Aftes solidt Grev Leicester, og Svend Methling deklamerede Mortimer med skolet Statsteater-Lidenskab. Enkeltheder vandt Festaften-Publikum'ets Bifald, men kun Bodil Ipsen fik Salen til at gløde med Schillersk Lidenskab. Det er hendes Triumf, at hun har



Bodil Ipsen som Dronning Elisabeth. Fot. Mydtskov.

den hele Tragedie i sit Temperament — og som Kunstnerinde omspænder begge dens kvindelige Hovedroller! Paa mere sejrrig Maade kunde Bodil Ipsen ikke indlede sin nye Ærа paa Det kgl. Teater.

10. Oktober 1934. *Berlingske Tidende.*

Jacques Deval: Tovaritch.

„Etienne"s og „Frøken"s Forfatter har overgaaet sig selv; men ogsaa placeret sig selv. Man vidste ikke rigtig, om Jacques Deval var poetisk Dramatiker, eller om han „kun" var international „Skribent", Leverandør til de mondæne Storby-Scener. Nu véd man det. „Tovaritch" er et blændende Stykke moderne Teaterskrædderi, en Jonglørkunst, et Behændighedsstykke uden Lige af en dreven Boulevard-Dramatiker. 50 Dele Vittighed, 30 Dele Spænding, 15 Dele Patos og 5 Dele Poesi er her blevet til et „Stykke" — men et Stykke, hvis Scenevirkning er saa sikker, at den ganske simpelt ikke kan slaa fejl. Ægte eller uægte Virkning er ikke Spørgsmaalet, Virkningen var elementær — og Première-Publikum'et nejede sig i Aftes.

Det hele er saa enkelt. Et russisk Emigrantpar af selve den kejserlige Familie lever i den yderste Nød i Paris. De disponerer ganske vist over fire Milliarder i Banque de France, som der gøres Attentater paa fra mange Sider, og som ogsaa frister dem selv — men Pengene er Czarens, og de kan ikke røres. Paa Afgrundens Rand beslutter de sig til at „søge Arbejde". Fyrsten bliver Kammertjener, Prinsessen Stuepige hos en parisisk Forretningsmand, hvor deres forskellige „Færdigheder" fra Vinterpaladsets Sale kommer dem til gode. Hertil er Stykket rent Lystspil, næsten Farce. Folkekomedien begynder, da de ved et Selskab hos Herskabet skal servere for den russiske Folkekommissær, Blodhunden Dimitri Gorotschenko, der er Dødsfjenden for dem begge fra Revolutionstiden i Rusland. Det var en Scene — —.

Men Stykkets Patos er Sidsteakten, hvor Sovjetkommissæren under Middagen opsøger de to fordrevne Kejserlige i Herskabshusets Køkken og afkræver dem Czarens Milliarder. England og Frankrig er ved at benytte sig af Ruslands øjeblikkelige Fattigdom og vil tilvende sig Oliekilderne i Sibirien og Kaukasus. Og Fyrst Uratieff og Fyrstinde Tatiana giver Dødsfjenden Czarens Milliarder for det store hellige Ruslands

Skyld, som i hvert Fald ingen Fremmede skal faa Fingre i! Da kom Lommetørklæderne frem. Bagefter gaar de to paa Bal med Herskabets unge Børn, som de har lovet at tage „med ud". De Unge tror, at de skal paa „Tjenerbal". Men ud af Husets Dør træder Kokkepigen i Prinsesseskrud med Slæb og Diadem og Tjeneren i Aftengalla med høj Hat, Handsker, graa Tindinger og store Ordner — de skal til Aftengilde hos Ærkehertug Joseph, „som har sparet sammen i tre Aar for at kunne gøre denne Fest". Scribe kunde ikke have gjort det tykkere.

Men Akterne stiger, Replikkerne sidder, og Figurerne staar. Den „Værdi", Stykket har, ligger i Tegningen af det fordrevne Fyrstepar, hvis Fornemhed er uden Ende, selv i den dybeste Nød, og hvis Atmosfære hævder sig, hvor de saa end befinder sig, og selv om de børster Støvler, byder Cocktails om eller vasker Tallerkener op. Deval har her faaet fat i noget særlig Russisk, noget baade fint og primitivt, noget drømmende og noget aktivt paa een Gang, noget barnligt og noget kontemplativt, som i psykologisk Forstand er højst karakteristisk, og som gør de to Figurer til to fremragende Roller. Hvor fremragende disse to Roller er — og hvor blændende hele Stykkets Mekanik — viste sig dobbelt i Aftes ved den Virkning, Stykket og Skuespillerne gjorde, skønt Fremførelsen kun paa enkelte Punkter fuldtud var paa Højde med Fordringerne ɔ: de idéelle Fordringer, som ogsaa er til Stede i Folkekomedier.

Bifaldet samlede sig om Else Skouboe og Poul Reumert. Men det var Rollerne, som vandt Sejren. Naturligvis „spillede" de to store Kunstnere godt. Men de dækkede ikke Figurerne. Ingen af dem var hverken Fyrster eller Russere. De spillede Fyrster, men Russere intet Øjeblik. Det poetisk barnlige, som Forfatteren har tænkt sig, blev i de indledende Scener til et paagaaende Farcespil, morsomt men uden Atmosfære, uden „Baggrund". Else Skouboe illuderede først til allersidst som „Prinsesse", og Reumert lignede med sin strittende Paryk i de første Akter mest af alt en afdanket Tryllekunstner, der søgte Engagement. Else Skouboe markerede ogsaa de patetiske Steder i tredie og fjerde Akt for haardt. Her skal netop spilles fint, hvis det altsaa skal være fin Komedie. Understregninger behøves ikke; Forfatteren har kursiveret tilstrækkeligt selv.

Men til Slut fik de begge fat, fordi Skuespillere i saa oplagte Optrin ikke kan undgaa personlig at føle det store Gys gennem Kroppene. Reumert var bedst. Han, som med Kaarde og Kappe aldrig fuldt ud blev nogen Cyrano, kan i Kjole og Hvidt til Tider naa virkelig roman-

tiske Virkninger. Det store hellige Rusland lynede med dragne Sabler bag hans sidste Replikker. (Hvorfor spillede han overhovedet med Paryk? Han ser jo i sig selv „russisk" ud og kan for Tiden personlig lignes ved en Slags fordreven Storfyrste uden for sit Kongerige, Det kgl. Teater — men med dets Aand i sit Hjerte!).

I Bankierhjemmet færdedes Liebman og Angelo Bruun. Lystspil i fornem Stil. Men de var til Gengæld som Typer for fine, Bankieren skal vist være en ret brutal Forretningsmand og Opkomling, som afdækkes ved sin Tjeners medfødte Fornemhed. Her var det lige ved, at det omvendte blev Tilfældet. Og i Scenen, hvor Rigmandssønnen overlegent vil fægte med den tidligere Officer, skete det, at Angelo Bruun illuderede som den mest elegante; Reumert var den klodsede. Der var saaledes noget i hele Stykkets Besætning, som ikke stemte. Karen Caspersen var dog vittig og morsom som Bankierens Kone. Og Rassow spillede Folkekommissæren med solid Vægtfuldhed, men med altfor meget Haar og Skæg. Filmen har ellers udryddet den Art Maskering fra vore Teatre, fraregnet Folketeatret og Provinsen.

— — —

De idéale Krav til en Opførelse af et Stykke af „Tovaritch"s Kaliber blev altsaa ikke honoreret ved Dagmarteatrets Fremførelse. Men Stykkets eminent rutinerede Tilberedning hævdede sig paa egen Haand, og de mange gode Skuespilleres Nærværelse i dets Roller trak naturligvis ikke fra i Tilskuernes Øjne. *Men det var Stykket, der spillede paa Skuespillerne, mere end det var Skuespillerne, som spillede Stykket.* Det kan ikke understreges tilstrækkeligt, netop fordi sandsynligvis „Spillet" vil faa al Æren for „Tovaritch"s Succes, paa Tekstens Bekostning. Saadan plejer det at gaa herhjemme, naar vore populære Skuespillere trækker i de Klæder, de internationalt perfekte Teaterskræddere har syet til Verdensteatrets Store. De nyder godt af „Foræringen", faar Æren — uden helt at opfylde de Fordringer, som Forfatterne regnede med, og som *kunde* gøre Forestillingen til Førsterangs Teaterkunst.

9. November 1934. *Berlingske Tidende.*

Oehlenschläger: Hagbarth og Signe.

Hver November staar Det kgl. Teater over for Forpligtelsen til at fejre Oehlenschlägers Fødselsdag. Forpligtelsen er tyngende, fordi Oehlenschlägers Teater er svært at kalde til Live, og det er ikke Teaterdirektionens Skyld, det er „Tidens". Fra den sidste Menneskealder er der ikke mange Oehlenschläger-Opførelser, som kunstnerisk betød en Indsats; der var „Tordenskjold" med Johannes Poulsen for femten og Rostrups glimrende Iscenesættelse af „Aksel og Valborg" for fem Aar siden. Det var levende Skuespilaftener. Resten har mestendels været Museum.

Det er forstaaeligt, at Teatret, med Forpligtelsen hængende over Hovedet, har ønsket at udnytte den Friluftsindstudering af „Hagbarth og Signe", beregnet for Skanderborg, som den disponerer over — og tilgiveligt derved, at Stykket kun sættes op som en Eftermiddagsforestilling. Det byder paa solidt, ikke udygtigt Spil af et Gennemsnitspersonale og er dog altsaa en Oehlenschläger-Forestilling, spillet af Det kgl. Teaters Kunstnere! Men alligevel — Det kgl. Teater har i de sidste Sæsoner budt paa saa gode Forestillinger, og *kan* altsaa byde paa saa gode Forestillinger, at „Hagbarth og Signe" ligger under Teatrets kunstneriske Niveau og derfor maa paatales.

Det kgl. Teater maa til at spille Oehlenschläger rigtigt, det vil sige: i hans Stil. Den Oehlenschläger-Tradition, som i Øjeblikket findes, er jo (ligesom i øvrigt saa meget af *Théâtre Français'* berømte Tradition) i Virkeligheden en Tradition fra 60erne og 70erne, altsaa ikke en „ægte" Tradition. Oehlenschläger spilles halvt realistisk, (!) med alle Døgnets Belysninger i pertentlig Rækkefølge og en Slags „ægte" Kostumer, Hagbarth og Hamund optræder som realistisk forrevne Slagsbrødre i medtagne Dragter o. l. Men dette er i hvert Fald galt. Oehlenschlägers nordiske Stykker spilles bedst *naivt* og *koloreret*. Hans Sprogbrug angiver selv den klare elementære Farvevirkning, som han ynder, blaa, rød, gul etc. — Dekorationerne maa afpasses derefter. Det hele skal være romantisk og „skjønt", og kan meget vel blive det paa den rigtige Maade, hvis Tonefaldene afpasses af en Instruktør. Disse Kæmper, der taler om Hagbarths „søde Sværmeri", maa ikke ligne Smedesvende fra Burmeister & Wain. Det er en Romantik med Blomster, ikke med Høvl og Stemmejern. Hagbarth, den norske Søkonge, skal være romantisk *glansfuld* — Alf modtager ham jo med at sige, at vi i Danmark lader os ikke impo-

nere af „det Prægtige". Siger man det til en Nitterdreng, der er uredt og sort i Ansigtet? Og naar Oehlenschläger om Mændene, der overmander Hagbarth, angiver, at „12 Kjæmper kommer ind, tre og tre, med Skjold ved Skjold", saa ser man ved Læsningen tydeligt for sig et stilfuldt, romantisk, ganske effektfuldt Scenebillede — der imidlertid paa Det kgl. Teater opløstes i almindelig „realistisk" Forvirring af raadløse Komparser.

Dette fik endda være. Man kan spille et Stykke forkert, og dog spille det konsekvent. Men ikke engang det var Tilfældet; man mærkede, det var en Hastværksindstudering. Da Hamund skal holde Udkig under de Elskendes Stævnemøde, for at ingen skal overrumple dem, gaar han ud til venstre, skønt al Risiko findes til højre, nemlig fra Kongsgaarden. Og da Hagbarth skal hænges, er han pludselig i Besiddelse af sin Kongekaabe, som han ikke har baaret i nogen af de foregaaende Akter. Den er Tegnet til Signe, som dog aldrig har set den før! Og hvor har han faaet den fra? Hentes den fra Skibet, mens han sidder i Fængsel? (Alene dette Træk røber, at Kostumeringen af Hagbarth maa være forkert). Forestillingen blev med andre Ord klædt af i sin egen „Realisme".

Men Stykket blev ogsaa klædt af ved sine Beskæringer i Teksten. Naturligvis maa der skæres i Oehlenschläger og skæres haardt. Det kræver ganske simpelt Teatrets aktuelle Teknik. Men naar Skuepladsen har en Forpligtelse til stadig at hædre og mindes Digteren, saa er det jo paa Grund af hans Tekst, hans Lyrik, ikke mindst hans *Sprog*. Rundt om i Tragedierne findes der mægtige Steder af helt original lyrisk Skønhed og Kraft. Paa dem, mere end paa den forældede Dramatik, beror Oehlenschlägers Storhed, og de maa bevares for enhver Pris; de er selve Oehlenschläger. Naar Alger f. Eks. om Daggryet siger, at Dagen „gnider sig Søvnen af Øjnene; den sov uroligt og søger nu at skræmme bort sin gustne Morgendrøm", eller naar Signe ligner Træet, hvori hendes Elskede skal hænges, med en Jætte, der „staar dér med grøn Fjerbusk i sin Hjælm og strækker hundred Arme ud mod Hagbarth for at kvæle ham" — saa er det *det* i Teksten, som nu har Interesse. At fjerne det, er tilgiveligt ved en Friluftsopførelse; utilstedeligt paa Det kgl. Teater.

— — —

Svend Methling spillede Hagbarth. Rollen hører ligesom Prinsen i „Der var engang" til hans bedste. Men den Ligegyldighed, han i de senere Aar viser sit Ydre, er efterhaanden blevet til en Slags Affek-

tation af den Art, som kun Skuespillere med mægtige „indre" Ressourcer kan tillade sig: „Skidt med det Ydre!" Han saa i Gaar ligefrem farlig ud — og har dog naturlige Betingelser for netop den „skjønne" Stil, hvori Oehlenschläger maa spilles. Ganske gode var Martin Hansen som Alf og Carlo Wieth som Hamund. Scenerne mellem dem og Hagbarth var Forestillingens bedste.

Blanche Funch debuterede som Signe. Hun har sikkert Evne for det klassiske Drama, men mere for dets Karaktérer end for dets Elskerinder. Hun er en kommende Dronning Bera. Til Signe var hun for bevidst i Betoningerne og for haard i Øjnene. Men hendes Stemme er smuk.

Smuk inden for Théâtre Français-Stilen er Augusta Blad som Dronning Bera. Men hendes A'er er nu saa dybe, at de bliver til Aa'er („Maand" og „kaan" i Stedet for „Mand" og „kan"). Til Gengæld er Pouel Kerns E'er saa aabne, at de bliver til A'er („Naj" og „Vaj" i Stedet for „Nej" og „Vej"). At gøre denne unge Skuespiller til den romantiske, raske Alger er nu ogsaa en fortvivlet Idé. To af Bipersonerne, Skjalden og Fangevogteren, var slaaet sammen til een Figur, skønt deres Karaktérer er diametralt forskellige. (Skjalden er selve den nordiske „Romantik", Fangevogteren et naivt, spidsborgerligt Hverdagsmenneske, af Digteren bevidst anbragt som Kontrast, ligesom Apotekeren i „Aladdin"). En Friluftsteater-Forholdsregel, som nu Aage Fønss maatte undgælde for. Resten er uden for Censur.

Det ikke talrige Publikum hædrede Oehlenschlägers Minde og de gode Skuespillere med jævnt Bifald. Det var hovedsagelig Oehlenschläger-Menigheden, som var mødt op. En midaldrende Dame spurgte dog efter sidste Tæppefald sin Ledsager ude ved Garderoben: „Hvem var Stykket for Resten af?"

12. November 1934. *Berlingske Tidende.*

Kjeld Abell: Enken i Spejlet.

Der var rød Lygte ude og Ungdom i Etagerne. Det var Resultatet af den Haand, Direktionen her havde rakt til yngste Kuld i Kunsten, repræsenteret ved Navnene Børge Ralov, Kjeld Abell og Bernhard Christensen. Balletten blev ikke nogen ubetinget Sejr, men den var saa interessant et Forsøg paa Fornyelse, at Forsøget bør følges af flere. Og

Det kgl. Teater skal jo ikke blot prøve at forny sit Personale og sit Repertoire, men ogsaa sit Publikum. Vejen dertil skimtede man i Aftes.

„Enken i Spejlet" er ikke nogen almindelig Ballet. Den er snarere en Slags social Pantomime i Trudi Schoops Manér. Det er Hverdagslivet, der søges fremstillet, i symbolsk Koreografi, men ikke uden poetisk Belysning. Det begynder med, at en ung Dame gifter sig konventionelt og træder Trivialiteternes Brudevals i Hvidt og Blaat og Graat. Ved Brylluppet danser hendes „bedre Jeg" en Dans med hendes Drømmes Elskede, men begge forsvinder, da Brudeparret indskiber sig i „Hverdagsskibet" og sejler ind i Dagliglivets graa Banaliteter. Dette „Dagligliv" fremstilles nu som en Kæde af monotone Ture i en endeløs Selskabs-Dans, blot afbrudt af enkelte krassere Glimt — indtil Ægtemanden en Dag dør, og vi ser Enken følge, ikke ham, men sine Drømmes Elskede, til Graven.

Hendes Rolle i Tilværelsen er tilsyneladende forbi. Hendes Livs Billede er malet færdigt og overrækkes hende som en tom Ramme med Sørgeflor omkring. Uden for hendes Vindue bruser Livet, men hun hører det ikke (og kender det ikke), hun opsøger blot sine Minder og træder en Skyggedans med dem — indtil pludselig en Dag en Fremmed springer ind over Gærdet til hendes kunstige Have. Hendes bedre Jeg viser sig igen og forener hende ved Tæppefald med denne Fremmede, som symboliserer alle Livets stærke og oprindelige Kræfter. Dark laughter!

Dette er jo ualmindeligt og ikke uden Styrke. Men foruden sine øjensynlige Fortrin har det sine ikke mindre iøjnefaldende Fejl. Først Manglen paa scenisk Pointe, som var lige ved at vælte det hele over Ende i Aftes. Paa Papiret er Pointen til Stede, men dramatisk eksisterer den ikke. Det er ingen Pointe, at en Person eller to gaar ud til højre. Scenen kræver Udfoldelse. De gammeldags Balletter havde deres Finale, som bestod i en Hvirvel, et Højdepunkt, en Kulmination af Dans. Vil man bort fra denne traditionelle Afslutning, kan det kun ske ved, at man i Stedet skaber et Meningshøjdepunkt, en Følelsesudløsning i Tilskuernes Sind, som træder i Stedet for Finalen. *Hvirvelen maa slippes løs i Publikums Indre.* Udebliver den, falder Tæppet umotiveret og skaber en Pause af Utilfredsstillethed, inden Bifaldet kan bryde løs.

Dertil kommer det noget for anstrengt dybtgaaende og „filosofiske" ved enkelte af Optrinene. Ballet maa virke umiddelbart, ellers virker det ikke. Balletter ses af det store Publikum kun een Gang; det er derfor ogsaa denne ene Gang, at Slaget skal slaas! Det blev det ikke til-

strækkeligt i Aftes. For mange af Optrinene krævede personlig Kombineringsevne og Tildigtningsevne hos Tilskuerne, samtidig med at unødige Vanskeligheder var lagt denne Tildigtning i Vejen. Hvorfor Balletten hed „Enken i Spejlet" vil vist være de fleste en Gaade efter at have set den. Og at kalde Enkens bedre Jeg for „Adagio-Bruden" er et upaakrævet Offer til international Balletaffektation. Jo enklere jo bedre — og ikke som i Aftes: Jo sværere jo finere.

Men naar dette er sagt, maa Anerkendelsen følge efter, først og fremmest til Kjeld Abell. Her var dog virkelig en kunstnerisk Bestræbelse til Stede udover det sædvanlige, og et Forsøg paa at gøre dansk Ballet til en levende Kunstart igen, en aktuel Kunstart, som kommer Mennesker ved, og ikke blot et Museum for Fortidens Trinskoler og Skønhedsidéaler. Børge Ralov var Mester for Koreografien. Han er mere en højtbegavet Danser, end han er et Balletmesteremne. Der synes at mangle ham Overblik. Men et Par udmærkede Danse havde han lavet, den hvide og den røde Pas de deux og navnlig den store Gavotte, hvor „Enken" ubekymret og uvidende skrider hen over det arbejdende Folk, bestandig over og uden for det virkelige Liv. Det var helt glimrende.

Bernhard Christensen, ung dansk Musiks Celestin-Floridor, havde skrevet Musikken; den betød ikke nogen Fornyelse fra hans Side, men blot en Overførelse af Tonerne fra hans „24 Timer" til Det kgl. Teater. Musikken naaede sit bedste paa de to koreografiske Højdepunkter, men svigtede paa nøjagtig samme Punkt som selve Kompositionen af Balletten. „Den Fremmedes" Figur har hverken Forfatteren, Komponisten eller Fremstilleren haft noget overbevisende tydeligt Billede af — og har derfor heller ikke kunnet udføre det scenisk. Den mørke Latter hørtes intet Øjeblik. Men dermed faldt Ballettens Pointe, og Helheden blev kun „et talentfuldt Eksperiment", selv om det ogsaa er en Del.

Ulla Poulsen dansede Enken, Else Højgaard det bedre Jeg. Partierne kunde ikke besættes stærkere. Lander var den Fremmede. Leif Ørnberg Ægtemanden. Publikum delte sig efter Tæppefald tydeligt i Unge og Gamle, i desorienterede og fanatisk troende. Men baade Teatret og de unge Kunstnere havde fortjent det Bifald, der lød. Et Teater lever af de Bestræbelser mod noget bedre (eller mod noget endnu bedre), det rummer.

Inden Balletpremièren spilledes „Chopiniana" og „Cavalleria Rusticana". Den sidste er en af Tangos Mønsterforestillinger, den første har endnu Præget af Fokins Geni over sig. Aftenen som Helhed kan Teatret altsaa i høj Grad være bekendt.

21. November 1934. *Berlingske Tidende.*

250 Aars Dagen for Holbergs Fødsel.
Festspil af Kaj Munk samt „Den politiske Kandestøber".

Festforestillinger er noget for sig. Teaterelskeren gruer for dem paa Grund af tidligere Erfaringer gennem Aarene, og Skuespilkunsten er bestemt ingen Ven af dem. Det er et Publikum i Harnisk, der er kommet sammen, Modtageligheden er omgivet med et Panser, og paa Scenen maa der næsten skydes med Kanoner for at faa Tilskuerne til at overgive sig. I Aftes, da man skulde fejre Skuepladsens muntre Fader, og virkelig fejrede ham med Festivitas og Held, gjorde man den gamle Erfaring, at intet er vanskeligere end at faa Rapport med et „feststemt" Publikum. Rapporten opnaaedes, men ikke som den vilde være opnaaet ved en almindelig Holberg-Fødselsdag og i en almindelig Ny-Indstudering. Og Forestillingens svagere Punkter traadte tydeligere frem i „Feststemningen", end det ellers vilde være sket. Selv Fejlene mødte officielt op, i Kjole og Hvidt, og havde Pretentioner.

Kaj Munks Festspil morede meget, især paa Baggrund af tidligere lignende Festspil med metafysisk Taagetale. Kaj Munk har haft en Idé med sin Samtale mellem Holbergs og Oehlenschlägers Statuer og har karakteriseret de to højtidelige Bronzemænd studentikost og kækt. Han har sjusket med sin Idé, som han til Tider sjusker med sit Talent overhovedet. Men han er Digter, han er tilmed dramatisk Digter, og hvem skulde bedre kunne skrive en Hyldest til Holberg? Oehlenschlägers Festtale til Slut — paa sin Sokkel — havde det store Sving, men scenisk virkede det stærkest, da man hørte Latteren og Jubelen inde bag det Tæppe, som „forestillede" det udsolgte Teater. Det var et scenisk Kup, og med det fejrede en Dramatiker en Dramatiker.

Derpaa fulgte „Den politiske Kandestøber" i Holger Gabrielsens Iscenesættelse. Med hvilken Komedie kan man bedre fejre Mesteren for Komedierne, saa længe „Jeppe" ikke kan fornyes, og „Erasmus" staar paa det daglige Repertoire? Kandestøberen er hans første Komedie, og én af de store Karaktérkomedier. At den er forældet i sit Livssyn og sin Moral er Snak. Det er jo ikke det, at Kandestøbere forlængst har indtaget Pladsen som Borgmestre, i Hamborg som i København, og skilt sig dueligt fra Hvervet. Det er jo ikke det, om Forskellen mellem Mennesker, som er „kommet af Godt-Folk" og andre Mennesker stadig eksisterer, eller om nogen mere „ser ned" paa Folk af Tredie Stand. *Thi dybest*

set handler Komedien slet ikke derom, ikke specielt om Haandværkere eller Kandestøbere. Det er en alménmenneskelig Komedie om Menigmands altfor store Tiltro til egen Forstand paa „Staten"s Sager, alle og enhvers Lyst til at „tale med" om Ting, de intet Begreb har om — dybest set er det Konflikten mellem Lægfolk og Fagfolk, der behandles, og *den* Konflikt har evig Gyldighed. Den er behandlet i en lystig, haandfast Komedie, med evige Typer, gyldige den Dag i Dag, i Rusland, i Tyskland og i Danmark, hvor alle og enhver mener, at de bedre kunde styre Det kongelige Teater eller Frederiksberg Kommune eller administrere den sociale Forsorg. Lad dem som Kandestøberen komme til det! Lad nogen spille Abrahams og Sanderus' Komedie med dem, og vi skal se dem forvilde sig i Fagfolkenes Papirer og til Slut hellere se sig hængt end give sig af med Ting, de ingen Forudsætninger har for at administrere. „Ét er et Søkort at forstaa, et andet Skib at føre." Det har den bestandigste Gyldighed, nu mere end nogensinde, i vor, i Specialiseringens Tidsalder. Og over Idéerne, over Typerne, lever bestandig Holbergs Replikker, der er aflyttet Menneskeheden med den forunderligste Genialitet. Som denne Herman, denne Geske, denne Henrik taler Menneskene den Dag i Dag og vil bestandig tale.

Men Kandestøberen er ogsaa Holbergs første Komedie, og dens Svagheder forklares deraf: Scener, som er for brede, og Scener, som ikke er morsomme nok. Man husker fra Festforestillingen i 1922, hvordan Scenerne slæbte sig af Sted og døde for Publikums Øjne. Navnlig er *Collegium Politicum* ikke rigtig vellykket trods sine berømte Steder. Det er karakteristisk for den begyndende Dramatiker, at han har tænkt sig et Optrin større, end han har kunnet udføre det, og at Scenen mere er blevet et satyrisk *Skema* end en levende Teaterakt. Og i Intrigekomedien har Holberg ogsaa ladet det blive ved Skemaet, til gunstig Udfyldelse af dem, der skulde spille den — og uudfyldt paa Teatret indtil i Dag, hvor den nye Iscenesættelse for første Gang søgte at besvare sceniske Spørgsmaal, som navnlig Skuespillere ofte gennem Tiderne har stillet.

Allerede Rosenkilde formulerede i en Komedie „Den dramatiske Skrædder" fra forrige Aarhundredes Begyndelse, som var en Efterdigtning efter Kandestøberen, Kravet om en Redegørelse for de Personers Forhold, som spiller Komedie med Kandestøberen, ja indførte for egen Regning en hel Akt, hvor man ser de foregivne Personer aftale Rollefordelingen og øve sig paa Partierne. Det var nu i Holger Gabrielsens Iscenesættelse blevet til et *Intermedium* i den zirligste Stil mellem de unge adelige Herrers Hustruer og Paarørende, der oplagte giver sig i

Gang med Intrigen. Lignende Intermedier har Holberg foreskrevet i „Maskarade", „Kilderejsen" og „Den 11. Juni" — og Bloch indlagde en Maskeringsscene for Oldfuks i „Barselstuen". Fejlen ved et Intermedium som det i Aftes er, at det nødvendigvis maa blive aldeles *stumt* og derved føles ligesom fremmed og uvedkommende i denne højttalende Komedie. (Hører Intermedierne overhovedet hjemme i Karaktérkomedierne?) Men en Forklaring gav det og havde sit eget zirlige, graciøse Tempo (som Holger Gabrielsen jo overhovedet har en Tilbøjelighed for det zirlige og graciøse i sine Iscenesættelser). Og der skabtes paa ypperlig Maade *en Forskel paa to aandelige Sfærer*, to Milieuer, som bidrog til at give „Raadsherreinderne"s Besøg i Geskes jævne Stue yderligere Relief. Og aldeles udmærket var det at lade alle de forskellige Besøgende hos Borgmesteren i sidste Akt udføre af de samme Personer. Abrahams og Sanderus var for første Gang, foruden de to Raadsherrer, ogsaa de to Advokater.

Vanskelighederne ved Collegium Politicum var søgt løst ved at lade Scenen overvære af een af de senere Spasmagere, der lister sig bort og fortæller om det til de andre. Og at forlægge Optrinet, efter Holbergs egen Anvisning, til et *Værtshus* viste sig at være aldeles rigtigt. For første Gang fik denne Scene et Skær af *Stambord* over sig, hvorved dens Gyldighed sublimeredes. Hvad siges der dog ikke af indbildsk utaalelig Snak ved Stamborde den Dag i Dag!

Nu Spillet. Johannes Poulsen var Herman von Bremen. Rollen er svær, fordi den ikke er helt god. Den begyndende Dramatiker viser sig heri som i Collegium Politicum. Rollen kræver mere, end den giver, og Skuepladsens Kunstnere har følt det gennem to Aarhundreder. Olaf Poulsen sled i den Tid, han spillede Henrik, en hel Generation af Kandestøbere op og gav sig til sidst kun nødtvungen selv i Lag med den. Johannes Poulsen, der selv var en udmærket Henrik engang, maa have følt det samme — ogsaa fordi han som Kunstner har mere for Gøglerrollerne i Komedien end for Karaktérstudierne. Kandestøberen kræver Karaktérudvikling, Karaktérudfoldelse for Publikums Øjne. Det lykkedes ikke. Især ikke i Begyndelsen. Scenen med at tælle Vreden bort var helt daarlig, blev et Gøglernummer i Stedet for en komisk Karakteristik. Men meget vellykket var Scenen med Udnævnelsen til Borgmester. Det var vittigt set og festligt gjort, ikke mindst Samspillet med Geske og Henrik. Man fik i et Øjeblik Indblik i en ganske jævn og gemytlig Familiekreds. Et socialdemokratisk Genrebillede efter et Borgmestervalg.

En Hyldest til Jonna Neiiendam for hendes Geske; det er den fornemste Holbergkunst, vor Scene ejer. Hun har spillet Rollen i mange Aar, og som lignende Roller i hendes Repertoire er den blevet lagret som ædel Drue. Der er kommet flere Sløjfer paa Kjolen, men ogsaa flere djærvtkomiske menneskelige Træk. Det er en hel Side af det kvindelige Køn, der her faar sin komiske sceniske Apoteose og fejres med Publikums Jubel — som ikke vilde have været svagere, selvom Hunden, den hvide Pudel, der var saa stor som en Ko, i Aftes havde været mindre grundkomisk.

Gabrielsen spillede selv Henrik, den bedste af alle Henrik'erne, den, for hvis Skyld man overhovedet er „Henrikfremstiller" af Fag paa Det kgl. Teater. Han var naturligvis udmærket, med nye komiske Træk i de klassiske „Ture". Forunderlig er altid at iagttage den *Barnesjæl*, hvormed han formaar at udstyre disse velkendte Figurer. Det er en Sjæl ikke over 13 Aar, et næsten atavistisk Blik; man faar et Kig ned i Menneskehedens Forhistorie, hvor alting var meget forunderligere, mærkeligere, morsommere, primitivere. Faren for Barnagtighed ligger stundom nær, men i Aftes var Grænsen trukket med haarfin Sikkerhed.

Bodil Ipsen var Første Raadsherreinde, Martin Hansen og Svend Methling med vittig Elegance Abrahams og Sanderus, Ebbe Rode karakteristisk som Antonius. Med Svagheder og problematiske Steder var det den bedste Totalbesætning, man husker af Stykket.

Publikum morede sig, men delt i to Hold: De Harniskklædte paa Gulvet og Balkonen, som havde set Komedien saa ofte, at den nye Musik af Hye-Knudsen og de nye Optrin i Iscenesættelsen brød med tilvante Forestillinger, som der krævedes Hovedbrud til straks at kvittere — og et komedieoplagt Publikum i Etagerne, der ikke lod til at kende Komedien og derfor ikke havde Øje for Forskellen mellem Nyt og Gammelt, men blot lo, hvor Holberg selv tog djærvest fat. Næstefter Oplagtheden blandt Skuespillerne var det denne Oplagthed i Etagerne, som var Aftenens bedste Hyldest til Holberg. Der piblede nu og da en frisk Latter frem fra oven, som til Slut smittede de Harniskklædte forneden, saa de slog Visiret op, overgav sig og lo hjerteligt med.

4. December 1934. *Berlingske Tidende.*



Holger Gabrielsen, Jonna Neiiendam og Johannes Poulsen i „Den politiske Kandestøber". Fot. Mydtskov.

Max Hansen i „Den lille Café".
Wiener-Operette efter Tristan Bernards Skuespil.

Den lille Korporal Max Hansen kom, saa og sejrede. Han er altsaa en saa fremragende scenisk Strateg, at han som Napoleon virkelig formaar at besejre selv en overmægtig Fjende. Fjenden var her Anden Juledags Publikum'et, tungt provianteret med Gæs og Kalkuner; men Fjenden var farligere endda. Den var ogsaa en Libretto, der var endnu svagere end „En yndig Pige" i Fjor — og med samme nedadgaaende Tendens. Sidsteakten var tilmed lang, og meningsløst Vrøvl fra A til Ø.

Man kunde anstille mismodige Betragtninger over hele denne Tendens indenfor Øjeblikkets Teater. Sikkert sammentømrede, drevne og perfekte Scenearbejder fra den gamle Tid, med Succes'er bag sig paa Grund af deres elementære Egenskaber laves for Tiden *en masse* om til „Operetter", d. v. s. opløses i deres Bestanddele, berøves deres dramatiske Virkninger ved, at alle „Situationer" fjernes og erstattes med „Sange". Tilbage bliver Figurerne fra det oprindelige Stykke, men frit svævende udenfor de Optrin, som alene gav dem Berettigelse, ja betingede deres Eksistens. De færdes fremmede i en Ramme, som hverken de eller vi eller Forfatteren rigtig kendes ved. Det er i Virkeligheden et Sujet til et mismodigt teaternihilistisk Skuespil af Pirandello „Seks Personer forlader en Forfatter". Men for den dramatiske Kunst betyder hele Foreteelsen en afgjort Fare. Det er selve Kunstarten „Teater", der opløser sig selv for vore Øjne og forvandler sig til Varieté.

Nu er Tristan Bernard jo ikke det rette Udgangspunkt for alvorlige dramatiske Jeremiader. Men hans Stykke var godt, det var baade vittigt og scenisk. Dets Virkning var bombesikker. Man konstaterede det sidst, da Chevalier spillede i en Filmatisering af det og lod hele Emnets muntre, men ægte Dramatik komme til sin Ret. Hvorfor skal saa Max Hansen spille i et Makværk? Er det, fordi han er Artist mere end Kunstner, Klovn mere end Skuespiller, Sanger mere end Fremstiller? Er det, fordi Max Hansen ikke kan spille Komedie?

Det paradoksale er, at man paa intet Punkt kan godkende denne Forklaring. Ganske vist er Max Hansen først og fremmest paa Scenen et lille lækkert Dyr, en scenisk Silkepudel, som ingen kan staa for, naar den logrer med Halen og rejser Øren eller bjæffer med sine Soprantoner. Publikum formelig kæler for det lille Væsen og stryger det over Silkehaarene, saadan føles Stemningen i Teatret. Og Max Hansen er

ogsaa først og fremmest Artist, naar han siger sine Monologer, synger sine Viser eller tager sine Ture, hvoriblandt det store Vredesanfald efterhaanden er blevet en af de sikreste. Men han er ogsaa Skuespiller. Han har en lille, men meget sikker og rigtig Situationssans, saa man i Aftes, og derpaa kender man Skuespilleren. En lidt hektisk, eksalteret, eksplosiv Situationssans er det ganske vist efterhaanden blevet, som altid naar en Skuespiller gennem Aarene har vænnet sig til at skulle være Solist i alle Stykker og alle Ensembler. Men Skuespiller er han. Han har Evnen til at illudere. Og man spørger sig selv, hvorfor disse særlig virtuose, internationale Scenekunstnere da efterhaanden næsten altid skal spille i *forringede* Stykker, som de med deres Talent momentvis formaar at forbedre — fremfor i gode Stykker, som de vilde evne at gøre helt ypperlige? Det er kunstnerisk Dekadence og meningsløst Misbrug af Talenter.

Misbruget var øjensynligt i Aftes; men Max Hansen sejrede altsaa personligt. Han sang Benatzkys Melodier til Viggo Barfoeds danske Tekster, som er en Forbedring af de tyske, og han sagde Sarauws Vittigheder, hvoraf mange var virkelig vittige, men enkelte for danske i udvandet Betydning. Og Publikum hyldede ham personlig for de Eruptioner af Temperament, han indlægger selv i falske og meningsløse „indlagte" Situationer, for hans Charme og for hans spæde Tenortoner, som han spinder ud til hvide Silketraade. Folketeatrets kendte Stab grupperede sig omkring ham, formummet som international Staffage. Teater blev det ikke til, kun en stor Kurv, hvori den mondæne Silkepudel var anbragt, mens den blev baaret ind og kælet for af Københavnerne. Pudelen tog vi til os, men kasserede Kurven.

Eller rettere: sendte den til Ralph Benatzky i Wien.

27. December 1934. *Berlingske Tidende.*

Alvorlig Komedie paa Fønixteatret.
Wilhelm Werner: Glorius, Mirakelgøgleren.

Den lille Teaterbaad i Alléen løb i Aftes kunstnerisk paa Grund. Aarsagen var, at den havde taget en tungere kunstnerisk Ladning ind, end den kunde bære. I lignende Tilfælde kan man til Tider tale om et ærefuldt Skibbrud, paa Grund af en idéalistisk Bestræbelse hos den Trup, der vover Indsatsen. Men ikke saaledes her, hvor Fremførelsen formede

sig som en direkte kunstnerisk Mishandling af et ejendommeligt og værdifuldt Stykke Teater.

„Glorius, der Wunderkomödiant" af en herhjemme ukendt tjekkisk-østrigsk Forfatter Wilhelm Werner spiller i et Cirkusmilieu, en fattig østrigsk Gøglertrup med et monumentalt, heroisk Overhoved, den aldrende Linedanser Glorius, halvt Helgen, halvt Fantast. Mens hans Cirkus forfalder, og hans Kone bedrager ham med Lajos, den „stærke Mand", lever han i Drømmen om sin „Kunst" og om sit „Kald" — som han virkelig i yngre Dage har udøvet paa en næsten poetisk Maade. I en Samtale med Landsbyens bigotte Præst viser han sin Tro og sin hellige Overbevisning paa en Maade, der placerer ham som Personlighed „over" Præsten. Et eller andet hidtil upaaagtet „udstraaler" fra ham af personlig Magi.

Herfra tager Stykket sit dramatiske Udgangspunkt. I en Scene med Landsbyens Folk, der forhaaner hans Trup, gaar Glorius sjæleligt over Gevind og vil gøre et „Mirakel" for at overbevise dem. Miraklet lykkes — eller det ser i hvert Fald saaledes ud; i alt Fald „virker" hans Personlighed pludselig, og Tilfældet forvirrer og blænder Omgivelserne. I anden Akt fortsætter Glorius sin nye „Virksomhed". Landsbyens Folk ser med eet en Helgen i ham, Syge staar op af deres Senge, naar han viser sig, og Landsbyens Præst og Læge følger rasende og fortumlet denne hans „naturstridige" Virksomhed.

Men Stykket ender ikke som nogen Slags farlig Propaganda for Mirakeltro og Naturlægehelbredelse. Et Attentat paa hans Liv af Rivalen Lajos, der skærer Tovet over til hans Line, saa han styrter ned og igen bliver til Latter for Landsbyens Befolkning, berøver med eet Slag Glorius hans Tro paa at være en af de særlig Udvalgte. Han bliver pludselig nøgtern og klartskuende, prygler Lajos og sætter sig i Respekt hos Konen. Han er jo ikke „Profet", men Cirkusdirektør; det er i sit Arbejde og paa sit rette Felt, at hvert enkelt Menneske skal udfolde sig og gøre „Mirakler". Her skal ikke fables, svindles, drømmes og profeteres — men arbejdes og leves ... Virkeligheden leve! Tæppefald.

Denne usædvanlige Historie, der begynder som broget Folkekomedie, i anden Akt bliver højaktuelt moderne, religiøst Problemdrama, for i tredie Akt at hæve sig til virkeligt poetisk Skuespil, er som Scenearbejde et af de interessanteste, der længe har været vist i København. Hver Figur er en Helhed, hver Scene har sin Pointe; nye overraskende Drejninger i Handlingen kommer til i de psykologiske Øjeblikke. Stykket minder om Zuckmayers „Cirkus Kniee", om Kaj Munks „Ordet", om Ragnar Josephsons „Leopold Luftakrobat". Dets poetiske Indsats lig-

ger i Tegningen af selve „Mirakelgøgleren" Glorius, en højst original Skildring af en gammel Artist, der tror saa fuldt paa sit Kald, at det næsten bliver til „Religion", og i en dristig scenisk Videreførelse af denne Tanke ud i dens yderste Konsekvens, Gøgleren, der i bogstavelig Forstand vil gøre Mirakler med sin Tro og i sit „Kald"s Tjeneste. — —

Men denne Rolle kræver unægtelig den særlig prædestinerede, den fuldt ud egnede, fremragende Fremstiller. Man forstaar, hvad der har fristet Carl Alstrup ved denne Opgave, men ogsaa, hvad der naturnødvendigt maatte forhindre ham i at faa Held med at spille den. Rollens Uskyldighed og Naivitet har han, men ikke dens Patos, og i Særdeleshed ikke den virtuose „brillante" Teknik, som er nødvendig for at udrede de mange sindrige Traade i Fremstillingen, og fordele Lys og Skygge over Figuren og dermed over Stykket. Alstrup „mumler" sig gennem Halvdelen af Rollen og raaber sig gennem Resten. Han „føler" den utvivlsomt, men han magter den ikke. Optrin, der skal være grandiost naive, bliver ufrivilligt komiske, Scener, der af Forfatteren er ment som Ironi, bliver plat ud til Latter. Det er Alstrups Magtesløshed, man lér ad, ikke ad „Mirakelgøgleren"s. Alstrup er jo ellers selv en „Wunderkomödiant", som her, paa et ham fremmed Felt, lider et Nederlag, man maa beklage.

Om de mange øvrige Medvirkende vil det være skaansomst ikke at tale, saa lidt som om Montells Iscenesættelse af Stykket. Som Skuespiller har Montell gennem sine tre sidste Roller paa Fønixteatret tilegnet sig Alstrups „Mumleteknik" paa en Maade, der let kan blive hans endelige Død som Skuespiller. Vil *han* nu ogsaa til at spille med Ryggen mod Publikum? Det skal man have et Overskud af Talent for at kunne tillade sig. Agtværdige blandt Personalet var dog Eigil Reimers som Lajos og Grethe Bendix som det lille forskræmte Artistbarn. Hun søgte for egen Regning at sætte lidt Tempo og Kulør paa ypperlige Optrin, der var formelig affarvet og udvasket af evneløs Fremførelse.

Det ikke talrige Publikum var desorienteret, men reagerede til Tider stærkt paa Stykkets overraskende Drejninger. Den almindelige Mening til Slut var, at det var et „underligt" Stykke, men at „de spillede udmærket". Dette Resultat opnaas i Teatrets Verden ikke sjældent, naar ypperlige Scenearbejder spilles aldeles udsøgt forfærdeligt. Denne Opførelse faar derved Interesse som et „lærerigt Tilfælde", ja den er i Grunden et dramaturgisk Skole-Eksempel paa det meget omdebatterede og altid farefulde Forhold mellem „das Stück, an sich" og den Fremførelse, der paa Teatret bliver det til Del.

20. Januar 1935. *Berlingske Tidende.*

Svend Borberg: Cirkus Juris.

Et Tankespil kalder Svend Borberg sit nye Stykke og sætter det derved noget uden for den Dramatik, vi sædvanligvis ser paa danske Teatre. Handlingen udspilles, lige fra Tæppet første Gang gaar op, til det sidste Gang falder, i en Digters Indre. Man er nødt til fra først af at fastholde dette, hvis man vil gøre sig Haab om at forstaa Stykkets Udvikling, dets Logik og dets Pointe — og det kneb i Aftes til Tider for Publikum med begge Dele. Alt, hvad der vises os paa Scenen, alle Personer og alle Handlinger, er Digterens „indre" Billeder af Virkeligheden. Man kan dertil føje, at det hele Stykke er mere tænkt, mere villet, end det er følt. Ja, man kan endvidere mene, at Helheden kun momentvis overtyder om, at det virkelig er en *Digters* Indre, der udfolder sig for os. Men Teaterstykket „Cirkus Juris" kan jo være lige saa interessant, lige saa lærerigt, hvis man opfatter det som en fremstaaende Kritikers indre Billede af Livet og af Teatret.

Den unge Digter Snorre Malstrøm maa ikke faa sin elskede Maja, fordi han har haft et Forhold til en Linedanserinde fra en Cirkus. Problemet kaster en Brand i hans Sjæl: Vi Mennesker dømmer jo hinanden alt for meget ud fra tilfældige Handlinger, vi har gjort, og Digteren *er* jo slet ikke saadan, som Folk nu tror. Det var hans „andet Jeg", der havde med denne Linedanserinde at gøre. Fra dette Udgangspunkt tager Spillet sin Begyndelse. Digteren forestiller nu sig selv som et Dobbeltvæsen, „de siamesiske Tvillinger", og hele Verden som en stor Cirkus Charivari med forskellige Numre, der alle skal synes og godkendes af det moralske Politi, Dommeren, hans Kone og Fuldmægtigen. Stykkets første Kup er Præsentationen af denne Cirkus, der forestiller Livet, med Dværge og Kæmper og Slangemennesker og Undere og de siamesiske Tvillinger, som er én og dog to, et Sindbillede paa den normale Menneskenatur. Moralens Repræsentanter er mest tilbøjelige til at tage Afstand fra al denne „Uorden" og forbyde „Altmeister"s hele Menageri — men kan det naturligvis ikke og maa derfor, som i det virkelige Liv, nøjes med at forbyde „enkelte Numre".

Fra denne meget tydelige og i Gennemførelsen ofte vittige Symbolik gaar Digteren „Snorre Malstrøm" nu et Skridt videre med sit Tankeeksperiment. Han lader sine personlige Repræsentanter i Cirkusforestillingen, Tvillingerne Hip og Hap blive paagrebet paa den forbudte Vej, „gamle Kærlighedssti" (ganske som Digteren selv er blevet det i Virkeligheden) — og lader dem i en stor imaginær Retsscene blive stillet

overfor Juraen, der skal tage Stilling til Spørgsmaalet om den retfærdige Domfældelse af siamesiske Tvillinger. Dømmer man den ene, dømmer man ogsaa den anden. Rammer man en skyldig, straffer man samtidig en uskyldig! Forsvareren rejser sig og siger, at netop saadan gaar det altid, naar Samfundet skal dømme. Vi dømmer Hip som Hap, og det kalder vi Retfærdighed! Retsscenen ender i Kaos, for hvordan skal Dommeren dømme?

I Stykkets sidste Trediedel er vi atter i Cirkus, men ikke i Cirkus Charivari — derimod i Cirkus Juris. Vi præsenteres for Dommeren og hans Kone *intime* og ser, at de, som dømmer andre, selv er hjemfaldne til Dom. De er selv et grotesk Numer i Livets store Cirkus. Hun er „Damen uden Underkrop", — han er en Mand, som kalder *det* for Umoral, som han selv aldrig turde, men inderlig havde Lyst til. Ja, Dommeren opfører i Hjemmet det selvsamme Klovnnummer, som vi saa Dummepeter opføre i Cirkus Charivari — og Linedanserinden Miss Virginia med Sværd i Haand og Bind for Øjnene er selve Retfærdighedens ophøjede Gudinde Fru Justitia (med Sikkerhedsnet spændt under, for hvis hun skulde falde ned!). De siamesiske Tvillinger har deres gamle Funktion, nemlig at bevise det, som Dummepetere og „Dommere" aldrig vil begribe — at én udmærket kan være to. Fru Justitia dekreterer til Slut med Kraft, at det eneste, man kan dømme efter her i Livet, er *Kærlighed.* Personerne kaster deres Masker, og Snorre Malstrøm forenes af den beskæmmede Dommer med Maja. Han skal *ikke* undgælde for sin Fortid.

Med lidt overflødig Langstrakthed til Indledning og til Afslutning er dette sceniske „Tankeeksperiment" altsaa bygget konsekvent op i sine tre Tempi og med en stram Parallelisering af de to Cirkusbilleder paa begge Sider af Retsakten. Uforstaaeligt er det ikke; man kan give Forfatteren Ret i, at kaperer man først dets Symbolik og den paa danske Teatre uvante Opløsning af Formen, er det i Virkeligheden ganske enkelt. Tankegangen volder ingen Vanskeligheder.

Men — samtidig maa det unægtelig kritisk siges, at Stykket foregiver at ramme et højere Maal, end det naar. Gennem sin Titel gøres det til et Angreb paa Juraen, og til et saadant holder dets Logik paa intet Punkt Stik. Konsekvensen maatte i saa Fald blive, at der overhovedet ingen Retfærdighed var mulig, da man jo ikke kan dømme „den goe, rare Fyr, som slog sin Svigermoder ihjel, men nu er „en anden", fordi han angrer det" (!?) — altsaa i Bund og Grund nihilistisk. Og Snorre Malstrøm har da, som han her fremstilles, heller ikke gjort noget, som i Livet kunde bringe ham i Forbindelse med Juraen. (Det er ikke straf-

bart at have med Linedanserinder at gøre). Hvad der rammes, er den menneskelige Dømmesyge, Folks almindelige, paa Bagvaskelse grundede Opfattelse af hinanden, — dette og intet andet. Stykket burde ikke være kaldt „Cirkus Juris", men „De siamesiske Tvillinger", og havde da været det, det er, et opfindsomt, intellektuelt Tankespil om Menneskers Identitet, en moderne Maskekomedie over et Emne, som Pirandello (og herhjemme Soya) før med Held har behandlet, men som nu er turneret i ny Form og med mange Varianter af Svend Borberg.

Men som Titlen paa Stykket saaledes bidrog Iscenesættelsen paa Teatret til i nogen Grad at vanskeliggøre, hvad der i Virkeligheden er enkelt, og at give det spøgefulde Spil en Pretention og et ydre Format, som ikke var tjenligt for Tilegnelsen — og som det ikke rigtigt taalte. Per Lindberg, som er en af Skandinaviens bedste Instruktører, havde iscenesat „Cirkus Juris", som om det var et Stykke af Maeterlinck, Strindberg eller Pirandello. Med et uhyre sceneteknisk Apparat, som ustandseligt var i Virksomhed, med kolossale Opbygninger, Belysninger og Maskineri, stræbte han mod den Illusion („det er Belysningen, som skaber Fænomenerne"!), at vi her stod overfor noget uhyre tankefuldt, vægtfuldt og aandrigt, selve Verdensgaaden løst paa Teatret! Enkelte interessante Virkninger naaede han ogsaa, men som oftest blev Teksten i Stedet for at blive „renset" af Instruktøren gjort yderligere forviklet, vigtige Optrin gik i Fisk, og paa afgørende Punkter knuste Maskineriet nærmest Stykket, og navnlig Skuespillerne. Per Lindberg har med denne Opsætning rimeligvis tænkt at vinde en „Instruktørsejr". Naar han ikke vandt den, skyldes det, at „Cirkus Juris" af sin Iscenesætter kræver tre Ting, Klarhed, Lethed og først og fremmest Humor. *Og Per Lindbergs Særmærke som Instruktør og Teatermand er, at han er totalt og aldeles blottet for komisk Sans.*

Arbejdet med Skuespillerne led mærkbart herunder. Stykkets Dyd som scenisk Arbejde er — hvad sikkert kun de færreste opfattede — at Rollerne hver for sig er gode, prægnante, i hvert Fald rummer betydelige Muligheder for Fremstillerne. Navnlig blandt Cirkuspersonalet og i „Dommergruppen" har Borberg haft forbavsende Held til at skabe mærkelige og dog alméngyldige Typer til Udarbejdelse for Kunstnerne og Instruktøren. Skønt hele Det kgl. Teaters Personale var i Ilden, var Totalindtrykket dog, at ingen fuldtud udtømte Rollernes Muligheder, skønt mange var de rigtige Typer. Methling og Pio som de siamesiske Tvillinger saa rigtige ud, men Methling „fødte" altfor almindelige Sandheder med alt for stort Besvær. Johannes Poulsen, Rasmus Chri-

stiansen og John Price var hver for sig heldige som Cirkuspersonalet, men dog lige „under" Rollernes Format. Holger Gabrielsen og Clara Pontoppidan var ypperlige i Anslaget som Dommerparret, men tog siden for voldsomt fat, ligesom for (forgæves!) at overdøve Maskineriet. Og Stykkets sikreste Rolle, Over-Undermaaleren Dusinius blev heller ikke for Charles Tharnæs den Sejr, den burde være blevet. Aarsagen var: en Instruktør, som ikke kan Sproget, og et Kostume, der ikke et Øjeblik ledte Tanken hen paa en Politiadvokat, men snarere paa en Officer i den paraguayske eller bolivianske Armé.

Valdemar Møller fik Succes i en indlagt Sketch som hvid Neger. Bodil Ipsen sagde Fru Justitias Replikker med Myndighed (men det bidrog til Forvirringen, at Linedanserinden og Justitia ikke som i Teksten fremstilledes af samme Person). Den eneste, der lagde et personligt Plus til sin betroede Opgave, var Karin Nellemose som Digterens Elskede Maja-Virginia. Hun var ikke blot pikant, sød, vittig, „yndig", men hun var *poetisk* og tilførte dermed Stykket et Stænk af den Ingrediens, hvis Fraværelse i Teksten er dets farligste kunstneriske Mangel.

Publikum var Aftenen igennem halv „interesseret", halvt desorienteret, men takkede dog til Slut for en interessant og usædvanlig Teateraften med varmt Bifald. „Cirkus Juris" er som Opførelse interessant som et af de dramatiske Forsøg, der er nødvendige, hvis dansk Teater (og dansk Teaterpublikum!) skal komme af Pletten. Inden for det *internationale* Teater vilde Borbergs Stykke ikke repræsentere nogen Fornyelse. Inden for dansk Teaters haarde Blok af Traditionalisme har det som opløsende Eksperiment baade sin Interesse og sin Betydning.

9. Februar 1935. *Berlingske Tidende.*

Hamlet, omsat af Kaj Munk.

Stemningen var spændt, men paa Forhaand ikke venlig, det var tydeligt at mærke, og denne Forhaandsuvilje blandt Publikum bidrog til at svække Virkningen af Replikker og Optrin, som virkelig havde fortjent at gøre Lykke. Af dem var der flere. Kaj Munk er jo som Dramatiker af Geni, selv om han her har villet foretage et Eksperiment, der vel er interessant — men af mange forskellige Grunde maatte mislykkes.

Moderniseringer af Klassikerne er der principielt intet at sige til. At der blandt Publikum eksisterer en Slags traditionel Fordom mod den

Art „Forvanskninger", vanskeliggør Eksperimenter, men bør ikke forhindre dem. Det traditionelle Teater er det levende Teaters Fjende, og mange af det gamle Teaters Elskere og Riddersmænd overser, at de Stykker, hvis Patina de for enhver Pris ønsker at bevare, jo oprindelig var



Johannes Meyer, Henrik Bentzon og Betty Nansen.
Tegning af Jensenius.

aktuelle Stykker og ved deres Førsteopførelser spilledes i Tidens egne Dragter, i den Mundering, som Tilskuerne selv var iført! Det gælder Vaudevillerne, som det gælder Molière og de fleste af Shakespeares Stykker. Det, vi finder er „romantisk" og „ædelt" og „ophøjet", er i Virkeligheden kun teaterhistorisk Museum — evige Følelser, som vi til Skade for Digterens Virkning udstiller i forældede, tidsbestemte Kostumer. Publikum svigter Teatret, naar det ikke mere genfinder sit eget Liv paa Brædderne, og mange af Dramaets Klassikere er døde paa Teatret af livløse, „traditionelle" Iscenesættelser. Som Sven Lange skrev om Hamletopførelsen paa Det kgl. Teater i 1914: „Stykket kunde for saa vidt lige saa godt foregaa paa Maanen for nogle Tusinde Aar siden." Tilskuernes aktuelle Følelsesliv kommer det ikke mere ved.

Det er her „Moderniseringerne" af Klassikerne vil sætte ind. Det gælder om — saa at sige — at „hæve Skatten" paa ny, atter at gøre Følelserne og Ordene aktuelle og nærværende. Da intet i højere Grad bidra-

ger til at skabe Afstand mellem Scene og Tilskuerrum end netop Kostumer — griber man til at iklæde Skuespillerne vor Tids Dragter, og Problemet den smokingklædte Hamlet træder lyslevende frem for vore Øjne — som han gjorde det i Aftes, for første Gang for det danske Publikum.

Medens der i Princippet intet er at indvende mod den Tankegang, der fører til et saadant Eksperiment, er der i Udførelsen visse Vanskeligheder, som straks taarner sig op — og paa disse Vanskeligheder var det, at Forestillingen fra første Færd strandede. Følelser kan være evigt levende, *men Tankegange kan være tidsbestemte* — og i Personers indbyrdes Forhold eller indbyrdes „Rang" kan der være Proportioner, som bliver meningsløse, naar Aarstallene flyttes. Kaj Munk har gjort Kong Claudius til Statsminister (!) og Polonius til Godsforvalter etc. Men Statsministerposter arves dog ikke som Kongekroner af nærbeslægtede, naar den dygtigere ryddes af Vejen. Dette blot som et enkelt Eksempel, der viser, at en „Modernisering" ad denne Vej uvægerligt bliver tvungen, og tilmed i højere og højere Grad jo længere man søger at føre den ud. At gøre Satiren mod det raadne Dannerhof til en Satire mod det raadne Demokrati — og Fortinbras til en ung nazistisk Diktator, er Motiver, som er Shakespeares Stykke uvedkommende; der indføres i det Mesterværk, som man vil „forynge", skurrende Fremmedelementer, samtidig med at Opmærksomheden bortledes fra det oprindelige Følelsesindhold, som det netop var Opgaven at forløse.

Sagen er den, at Kaj Munk har blandet to forskellige Ting sammen og derved er faldet i Kløften imellem dem, uden at naa hverken den ene eller den anden sikre Løsning. Man kan *iscenesætte* Hamlet med Henblik paa de Følelser i Stykket, som taler til en moderne Mentalitet (Hamlet, „omsat" af Kaj Munk, kan betyde Hamlet, iscenesat af Kaj Munk), eller man kan *skrive et moderne Hamletdrama*, altsaa et nyt Stykke med en Hovedperson fra vor Tid, der inkorporerer Hamlets ældgamle og dog evige Problem. Det var det, Kaj Munk burde have gjort, — og kunde have gjort — og det vilde i høj Grad have været i Overensstemmelse med de bedste dramatiske Traditioner at gøre det. Dramaets Historie er fuld af Fædra'er, Elektra'er, af Gerrige og Stortalende Soldater, af Hyklere og Svindlere, af Præster og af Læger — set med de forskelligste Tidsaldres Øjne og med Replikker, der var præget af de skiftende Aarhundreders særlige Mentalitet. Ogsaa Hamlet kunde blive en ung sjælesyg Drømmer fra i Dag — i et Milieu, der med Lethed kunde arrangeres efter vor Tids kendteste Konflikter og Komplekser. Men Kaj Munk har i Stedet vredet og drejet paa Shakespeares

Personliste — og i Dialogen bibeholdt Shakespeares berømte Replikker og Sentenser midt imellem moderne *slang* og Slagord fra i Dag! Resultatet maatte blive hverken-eller, hverken en moderne Iscenesættelse eller et moderne Stykke, blot et Eksperiment, til Tider aldeles halsløst, ofte blot studentikost eller teologisk koket — og nu og da dristigt og virkningsfuldt ved sine nye Perspektiver eller sine lidenskabelige dramatiske Accenter.

At lade Horatio første Gang se Faderens Aand ved en spiritistisk Seance er paradoksalt, men ikke helt uden Virkning. At lade den „Gift", hvormed han myrdes, være Sladderens og Mistænkeliggørelsens Gift i den offentlige Kampagne er aldeles udmærket. At lade Horatio studere i Berlin og Laertes i Paris, lader sig høre. At Claudius sender Hamlet paa Sindssygehospital i Stedet for „til England" er ypperligt. At lade „Skuespillerne" være en Studentertrup gaar udmærket an; det giver i hvert Fald Hamlets „Instruktion" af dem en ny Mening. Derimod at kalde Rosenkrantz og Gyldenstjerne for Rosenkrants og Peddersen (!) er en dum Regensianer-Spøg ved et Punchegilde. Monologen „At være eller ikke være" er skrevet om til „Hvad har vi faaet Livet til?" Men hvorfor saa ikke skrive en helt ny Monolog?

Imidlertid, Totalindtrykket af Forestillingen kunde endda være blevet mere tilfredsstillende, hvis Hovedkravet til Skuespillerne ved et saadant Eksperiment, den fuldkomne „moderne" Naturlighed i Tale og Aktion, til Gavns var blevet honoreret. Men her svigtede Fremførelsen paa tre afgørende Punkter — og en meget væsentlig Basis for denne Opførelse faldt dermed af sig selv bort. Skuespillerne i de tre Hovedroller tilfredsstillede ikke, ikke Hamlet selv, ikke Hamlets Fader og ikke „Dronningen". Nederlaget var altsaa ikke alene Kaj Munks. Havde Shakespeare selv vundet en Sejr, hvis disse tre svigtede?

Henrik Bentzon burde have Betingelser for at spille Hamlet, netop den moderne Hamlet. Men Indtrykket var, at han har indstuderet Rollen med Henblik paa Kostume og ikke bagefter har kunnet frigøre sig fra „traditionel" Plastik og store Bevægelser. Han agerede for meget; tilmed var hans Diktion utydelig, ofte ubehersket og derved virkningsløs. Om nogen „indre" Aktualisering af Rollens Problem blev der ikke Tale. Munks Tekst gav ofte Anledning til, at det kunde være sket. Betty Nansen spillede „Dronningen" i sin pompøseste Dronningestil, en Stil til græske Tragedier, ikke til et psykoanalytisk Forsøg. Hun agerede stik mod sin egen Iscenesættelse, der ofte havde fremkaldt netop Naturlighed hos de Medspillende i andet Plan. Federspiel var Hamlets Faders Aand, i traditionel romantisk Deklamatorstil. Som den Rolle dog altid

er blevet mishandlet! Den spiller paa et eneste, *Følelse* — hvert Ord, „Aanden" siger, skal røre og gribe Hamlet til hans inderste Marv, tilvejebringe en sjælelig Affekt, som skal forplante sig til hver eneste blandt Publikum. Det er dog ingen Hverdagsbegivenhed at staa overfor sin Faders Genfærd. Udebliver denne Affekt, er al Tale om at „aktualisere" Resten af Stykket blot tomme Ord og udtryksløst Bulder.

Betty Søderberg som Ofelia spillede Vanvidsscenen smukt, Johannes Meyer som Claudius sagde sin Angermonolog med gribende Hjertebeklemthed (begge disse Momenter laa over de traditionelle Hamletopførelser og demonstrerede derved Meningen med det hele Eksperiment). Knud Heglund fik Succes paa sin moderne Polonius. Ejnar Larsen var god som Graveren, og Asbjørn Andersen smuk og helt naturlig som Horatio, ja han var egentlig, skønt Rollen altid har været Stykkets daarligste, den bedste i Opførelsen.

Ved Tæppefald var der Bifald og Hyssen. Modtagelsen var blandet, som Opførelsen var det. Helhedsindtrykket var, at som „Omsætningen" her var foretaget, betød den ikke nogen hel og dermed ikke nogen virkelig Gevinst; de enkelte Strejflys over Scener og Personer var af en saadan Art, at man til syvende og sidst hellere burde have opført det oprindelige Stykke, med disse Kommentarer knyttet til Instruktionen under Prøverne, til Brug for Levendegørelsen af Personerne for Skuespillerne. Kaj Munks „omsatte" Hamlet er en begavet Dramatikers private Noter til en Hamletopførelse, paradoksalt bragt paa Brædderne. En kapriciøs Instruktionsbog, men hverken noget egentligt Stykke eller nogen egentlig Iscenesættelse.

9. Marts 1935. *Berlingske Tidende.*

Wessel: Kærlighed uden Strømper.

Opførelsen af „Kærlighed uden Strømper" blev i endnu højere Grad end „En Sjæl efter Døden" forleden en stilfuld og intellektuel Teateroplevelse. Faren ved Stykket er selve dets Genre, at det er en *Parodi*, og at Teatret saa sent som i Fjor opførte vor Skuespillitteraturs anden store Teatertravesti „Ulysses von Ithacia". Det kan jo blive lidt meget. Men Opførelsen i sig selv berettigede dette Dobbeltgreb — og Personale-Konstellationer inden for Teatrets Mure maa til Tider sætte sit Nødvendigheds-Præg paa Repertoiret. En meget væsentlig Ting ved Wessels Stykke er jo Kapelmester Scalabrinis gamle, kuriøse og for-

finede Musik. Det er da kun naturligt, mens man endnu disponerer over Teatrets nuværende italienske Kapelmester Egisto Tango at lade netop *ham* dirigere dette kostelige gamle Partitur. Hvem ellers? Hvem rigtigere? Hvem bedre? Alene musikalsk blev denne Opførelse derved en Begivenhed, skønt ingen af de fem Hovedpersoner sangligt har Fortrin, som vejer op mod deres Rang som Aktører.



Karin Nellemose og Holger Gabrielsen som Grete og Johan von Ehrenpreis. Tegning af Jensenius.

Holger Gabrielsens Iscenesættelse var i denne Kunstners særlige, lidt minutiøse og pilne Stil, men som sædvanlig i fuldkommen Orden og med Detaljerne underbelyst af det skalkagtigste Vid. Vid og Stil; men hvilket Vid og hvilken Stil? Vi er her ved selve Problemet for Opførelsen af de gamle Teaterparodier. Der er tre Veje at gaa: At parodiere det *samme* Tidsfænomen, som den Gang fremkaldte Værket. Det vil her sige Nordal Bruns „Zarine", som vi ikke mere kender — og altsaa kun kan føle en (højst) „litteraturhistorisk" Interesse for. At parodiere et *andet* Tidsfænomen end det, Forfatteren tog Sigte paa. Det var det, Johannes Poulsen forsøgte med sin „Ulysses" i Fjor, og hvorved dette Stykke blev en blot og bar „teaterhistorisk" Kuriositet. Endelig at føre Satiren *á jour* og parodiere alméngyldige Foreteelser indenfor den gamle Teksts Rammer. Det var det, der nu var forsøgt. Dekorationen og Dragterne var fuldkommen stiltro, ja, Forestillingens Triumf

var det forunderlig kuriøse Tidsbillede, man fik fra den begyndende Følsomheds Ærа; i Mimik og Plastik syntes man i enkelte Øjeblikke at se gamle Kobbere og følsomme Miniaturer gjort levende for sine Øjne. men samtidig var Parodien paa „den store Stil" i Aktionen ført over paa det eneste, vi i vore Dage kender til „stor Stil" paa Teatret, nemlig Operaens. Navnlig i Arierne foldede denne Parodi, saa diskret den ogsaa var, sig ud paa ganske dræbende Maade. Rasmus Christiansens Mads havde krøllet Siegfried-Haar i Nakken og et lille dumt Barnesværd nede ved de døde Sangerben. Karin Nellemoses Grete kom ind i Hvidt med Blomster i Favn som Violetta i 2. Akt af „Traviata", og i Holger Gabrielsens store Skæbnearie, Forestillingens første Glanssted („Som en uheldig Skipper" etc.) anedes i et Pust over Brædderne selve den heroiske Teaterskipper „Den flyvende Hollænder". — —

Spillet var virtuost. Svagest stod Rasmus Christiansen, mest fordi han saa øjensynligt var bange for det musikalske. Men han tog Oprejsning i Sidsteakten, som ellers er den sværeste. Duetten med Jesper „Fem Knapper til en Trøje" blev i hvert Fald en lille Perle af Charme og Komik. Bodil Ipsen havde vist den Resignation for Forestillingens Gennemførelses Skyld at trække sig tilbage fra Mettes Hovedrolle til „den Fortrolige" Grete. Rollen indsnævrer hendes Muligheder for Aktion i første Plan, men hvor det var muligt, hævdede hun sin Persons Førsterang selv i denne Andenrangs Rolle. Hun saa kostelig landlig og blussende ud med store, røde Hænder ned over Forklædet og gennemførte sit Sangforedrag med besejrende intim Vittighed. Unge Elith Foss var Jesper. Han var i stort Selskab, men klarede sig fint. Jesper var gjort til en lille Fyr, et lille, snurrigt Spørgsmaalstegn, som fulgte rundt efter al den „store" Aktion og ikke begreb et Kuk. Den bedste af Præstationerne var dog Karin Nellemoses Grete. Hendes preciøse Sypige var et fuldkomment Produkt af medfødte Egenskaber og vittigt Talent. Hun er naturligvis ogsaa den, hvis Temperament staar Instruktionens nærmest. Hun er Pointeskuespillerinde.

Opførelsens naturlige Kulmination var de fem Selvmord til Slut. Man har aldrig paa Teatret set fem Mennesker dø saa „forskelligt" og med sublimere parodisk Virkning. Et overraskende og forfriskende nyt Indfald var det, ikke at lade *Stykket* dø med denne ophøjede Lighob, men derimod lade det slutte med Scalabrinis vittige „Vaudeville" fra den aldrig opførte Epilog til Teksten med det næsten revyagtige Omkvæd „Jo galere, jo bedere", sunget af de fem „Afdøde" under en Kædedans! — —

Forestillingen som Helhed mangler maaske populære Egenskaber i bred Forstand, eller det store Rum kræver en særlig Anspændthed af Publikum. Der er Tider, da man bittert savner Stærekassen, med andre Ord Talescenen, et lille „Studio-Teater" for dramatisk Kleinkunst. Her vilde denne Udgave af „Kærlighed uden Strømper" skinne med stærkere Glans. Men Teatrets Indsats bliver jo ikke ringere deraf. Dets Repertoire har ogsaa Forpligtelser overfor Teatergængernes kræsnere Kreds.

10. Oktober 1935. *Berlingske Tidende.*

Karl Nielsen: Kentaur.

Man kan inddele Antallet af Stykker, som Teatre faar tilsendt og atter sender tilbage i Sæsonens Løb, i to Kategorier, nemlig de Stykker, som er forfærdiget med et vist Haandelag, men intet Indhold rummer — og de Stykker, som man ikke kan frakende et vist Indhold, men i en udygtig, mangelfuld Form. Da Det kgl. Teater bestandig angribes for ikke at spille den talentfulde unge danske Dramatik, og da dets Repertoirevalg i hvert Fald i Tvivlstilfælde hidtil altid har været præget af Forkærlighed for de godt forfærdigede Stykker (Gandrup) paa de ubehjælpsommes Bekostning — har den ansvarlige Dramaturg (hvem det nu er?) for en Gangs Skyld ment at burde drage et Eksemplar af Kategori II frem i Rampens Lys. Men Fejltagelsen maa allerede ved de første Prøver have vist sig evident, og en offentlig Demonstration burde derfor have været undgaaet. Skal Teatret give sig af med at hjælpe ung dansk Dramatik, maa Sagen gribes an paa en helt anden Maade. Saa maa et Stykke, der skønnes at rumme Evner, skrives om under Teatrets (under Dramaturgens?) direkte Kontrol og ikke bringes paa Scenen, før det svarer til de mest elementære sceniske Love for Enhed, Sammenhæng, Udvikling og Afslutning. At bringe uforarbejdede Raastoffer paa Scenen ligger uden for Det kongelige Teaters Opgave. Ingen af de ovennævnte sceniske Fordringer fandtes honoreret i Karl Nielsens „Kentaur". Det kan saaledes knap nok kaldes et Stykke.

Indholdet var af rendyrket teologisk Art, fremsat i det velkendte teologiske Sprog, der er teatralsk uden at være scenisk, med Forkærlighed for det dunkle paa det tydeliges Bekostning. Hovedpersonen er Politiker, i første Akt en Slags liberal Konservativ, i anden Akt en Dik-

tator i Knop, i tredie Akt gaaet fra en pæn Pige til en Skøge, i fjerde Akt død — og det er pludselig Skøgen, der er Hovedpersonen! Karakteristisk for Forfatterens fuldkomne Ubehjælpsomhed over for Teatret var det, at Handlingens to egentlige dramatiske „Vendinger" var forlagt til Mellemakterne. Det sjælelige Omslag i Hovedpersonens Sind sker mellem første og anden Akt. Det Mord, hvormed en Ven og Fanatiker endelig afslutter hans Karrière, finder Sted mellem tredie og fjerde — og vi hører kun derom.

Værst var det dog, at ingen af Personerne havde menneskelig Interesse for noget almindeligt Menneske. Hvad der blev sagt af Hovedpersonerne, var som løsrevne Brudstykker af en Diskussion om „Livsanskuelse" mellem meget unge teologiske Studenter. Selve Stykkets „Problem", Spørgsmaalet om Kentauren, d. v. s. om „Dyret i Mennesket" — viste sig hurtigt blot at være en Demonstration af de forunderlige Komplekser angaaende Begrebet „Skøgen", som huserer blandt Teologer, og i vore Dage vist kun blandt dem. Demonstrationen var paa een Gang tragisk og komisk. I en Artikel i Programmet med den betegnende Titel. „Hvad er Meningen?" skriver Karl Nielsen om Dramaets Kunst i Almindelighed: „Teatrets Mæle er Ekkoet af det skjulte Menneske. Det dulgte Sind og de nedstemte Begæringer til Livet aabenbares paa Scenen, her ser vi det Billede af Livet, vi officielt forkaster, men hemmeligt elsker." Hvis denne Karakteristik overhovedet rammer, rammer den kun Forfatteren selv. Det er ikke Teatrets Opgave i al Almindelighed at være Tumleplads for Fortrængninger.

Det vilde være taknemligt at skyde noget af Skylden for Teatrets Fiasko paa Skuespillerne. Til deres Undskyldning maa det dog siges, at i sin nuværende Form kan Stykket overhovedet ikke spilles; Replikkerne kan ikke siges og Situationerne ikke forsvares.

Men spilles Stykket alligevel, maa der i Opsætningen naturligvis søges tilvejebragt en vis Enhed. Det gaar ikke at lade de ældre Kræfter spille realistisk Komedie fra de kendte, gamle Skuffer — og lade de unge forsøge sig i en Slags „Ekspressionisme". Lige saa lidt som det gaar at lade Iscenesættelsen være halvt „gammeldags" (Møblerne, Lysekronen!), og halvt „moderne", Døre, der smækker — i Draperier! Det er en Form for Modernisme, som Det kgl. Teater foreløbig har Eneret paa. Nu stod den gamle Stab, Roose, Wieth, Pio, Sigrid Neiiendam, med vedtagne og derfor „sikre" Betoninger — over for de unge Mennesker, Ebbe Rode og Price, der tumlede sig i en Art moderne Udtryks-

Stil. De gamle gjorde mest Lykke (hvis man kan bruge et saadant Udtryk i denne Forbindelse), men de unge var i Virkeligheden interessantest, selv hvor de mindst slog til. Price har allerede scenisk Manér (den fremstrakte Hals og de stive Ben), men har Nerve og maa kunne bringes paa Sporet efter sin Personlighed, som han i det daglige Repertoire skjuler (ogsaa for sig selv) med saa megen Fantasi. Ebbe



John Price, Inge Hvid Møller og Ebbe Rode.
Tegning af Jensenius.

Rode havde en ganske god Maske, lidt outreret „betydelig", som unge Præster og unge Politikere jo gerne vil se ud. Han har arbejdet med sin Plastik og virkelig gjort Fremskridt — selv om det hele mere blev „Demonstration" end egentlig Fremstilling og et Par komiske Reumert-Reminiscenser sneg sig ind i Aktionen og derved et Par Gange gav den et Skær af Parodi. Med Stemmerne var det galt hos begge de unge Skuespillere. Rode taler i Halsen og Price i Næsen. Tilsammen blev det for meget af det gale.

Her fik deres to unge Partnersker, Else Højgaard og Inge Hvid Møller, et ret betydeligt Forspring. De har hver for sig smukke „interessante" Stemmer og stryger dem med ikke ringe Færdighed og megen Charme. Men Rollerne falder for begges Vedkommende i det hysteriske og forlanger derved mere, end de giver. Else Højgaard har stadig Kre-

dit for sin nydelige Præstation i „Madame", og Inge Hvid Møller vil man gerne yde et stort kritisk Forskud for hendes indlysende Evners Skyld. Hun var „Skøgen" — og fik i Aftenens Løb sin herskende Evne som erotisk Skuespillerinde misbrugt i Stedet for brugt. Alt, hvad der var godt og inciterende i hendes Anslag af Rollen, blev paa Grund af Tekstens Gentagelser traadt ud i det trivielle, før Forestillingen var slut. Hun kunde af Teatret have ventet en bedre Chance end den, der ligger i en Uriaspost. Det er i Reglen kun Kunstnere, man vil af med, man sender Silkesnoren i Form af en Rolle.

„Kentaur" vil ikke gaa mange Aftener og har ikke fortjent at gaa nogen. Paa Sæsonens kunstneriske Debetside vil denne Opførelse være at anføre næstefter Svend Gades Version af „Jomfruburet", som man kunstnerisk set heller ikke ret godt kan være bekendt. De mange gode Penge, „Jomfruburet" tjener ind til Kassen, giver ganske vist for Tiden Det kgl. Teater Raad til at begaa Fejltagelser, men Raad er som bekendt langt fra — og i Øjeblikket mindre end nogensinde — det samme som Ret.

4. Marts 1936. *Berlingske Tidende.*

Henrik Ibsen: Et Dukkehjem.

En glimrende Skuespillerinde i en berømt Rolle, et Skuespil af Ibsen, som med Rette er klassisk — og et baade dygtigt, fint og diskret Spil af Folketeatrets gode Skuespillere. Med andre Ord alle Betingelser for en kunstnerisk Succes — som dog maa udeblive Og hvorfor? Fordi Forestillingens kunstneriske Grundvold er falsk.

Een Gang for alle: Ibsens Skuespil, og først og fremmest naturligvis hans „Problemstykker", kan ikke mere spilles i moderne Klæder. Naar den store norske Dramatikers samlede Produktion i Dag i den yngre Generations Øjne staar som maaske det mest forældede af al Litteratur, ligger dette ikke blot i den altid meget kraftige Reaktion mod det nærmest forudgaaende Slægtleds Mentalitet — men Teatrene selv har deres Andel i Tilstanden. Man angriber for Øjeblikket stærkere end nogensinde „Teatret" for ikke at følge med Tiden, for at stagnere i forældede Begreber — og Teatret giver frivilligt sine Modstandere et saadant Vaaben i Hænde, som at opføre et, iøvrigt ubestridt glimrende,

Stykke, hvis Emne var aktuelt i 70-erne og 80-erne — og bedragerisk at udgive dets Problem og dets Mennesker for at være Problemer og Mennesker af i Dag! Hvor smuk og velafstemt Fremførelsen iøvrigt kan være, maa Resultatet naturligvis blive skævt.

Dette viste sig da ogsaa ved mange Tegn i Publikums Holdning under Spillet. Mange af Dukkehjemmets Scener antog nu en Karaktér af Lystspil, som var højst farlig for Helhedsindtrykket. Psykologiske Træk, som Digteren har tænkt som altafgørende, tunge og skæbnesvangre, tog sig i Dag helt kuriøse og pudsige ud. Nora blev et mærkeligt Særtilfælde; som moderne Kvinde en lille tosset Taabe, unormal i sin Fjantethed, unormal i sin Uvidenhed om Livet og dets Foreteelser — og med et mildt Ord meget overspændt, baade i sin Angst, i sit Oprør og i sit „Gennembrud" til Slut.

Men et Særtilfælde maa Nora ikke blive, for dermed falder Stykkets egentlige Mening. Nora repræsenterede *en Generation af Kvinder* — og det skal Publikum forstaa. Hun er 70-ernes Kvinde, et Produkt af ejendommelige Tilstande og Anskuelser i Stats- og Familielivet. Hun repræsenterer selve den gryende „Kvindesag" i Norden — en Kvindesag, der i Dag i Nora bestemt ikke ser en Jævnaldrende, ikke engang en Moder, men en Bedstemoder. Skal Stykket altsaa virke, maa det spilles som et Billede fra Tiden (og et Billede af Tiden) — og saa godt er det bygget, saa stærkt er dets sceniske Temperament, at det da utvivlsomt vilde virke med den dobbelte Kraft, fordi de „historiske" Forudsætninger var bragt i Orden, og Publikum ikke blev ført bag Lyset — som de blev det nu. Man kan ikke bruge andet Udtryk. Hovedpersonen i Stykket var en Kvinde, som var aandelig sat i Væksten. Her sad en ung moderne Hustru for fuldt Alvor og tumlede med Forestillinger og Problemer, der af alle andre er uddebatteret for næsten to Menneskealdre siden. Derved blev Dukkehjemmet forældet Teater; mens Forestillingens Løsning havde været, at den blev historisk Teater.

For man maa jo ikke forveksle historisk Teater med forældet Teater. Historisk Teater er hele Rækken af Verdensdramatikkens Mesterværker, som bør opføres igen og igen, blot hver ny Generation sætter dem i den rette Belysning, og det vil igen sige i det rette Forhold til Tidens „Mentalitet". Det historiske Teater er selve Grundstammen i Teatrenes Repertoire, og til denne Grundstamme hører Hovedværkerne af en Dramatiker som Ibsen naturligvis nu af sig selv Hans Stykker skal spilles i deres Tids Klæder, men af moderne Skuespillere; deri ligger til enhver Tid den egentlige Fornyelse.

Og Else Skouboes momentvis helt eminente Spil kunde i den rette ydre Ramme sikkert have fornyet Noras Figur for et moderne Publikum. Hun er saa levende en Skuespillerinde, at moderne Kvinder, gennem Kostumet og trods de tidsbestemte Problemer, i hende vilde have genkendt noget evigt kvindeligt, — og dermed havde Sejren været vundet, baade for Skuespillerinden og det gamle Stykke. Nu blev Forholdet omvendt. Fru Skouboes baade brillante og vittige Demonstration af Noras overfladiske Tankeløshed og Egoisme i første Akt, som, hvis Rollen havde været spillet i Kostume, havde haft umiddelbar Charme og samtidig Betydning som komisk og væsentlig *Tidskarakteristik*, bidrog nu, da Nora forestillede en ung Kvinde fra i Dag, til at berøve Figuren dens umiddelbare Sympati og til at gøre os dens Tankegang og Følelser fremmedartede og uvedkommende. Hvem var overhovedet denne Nora? Blot en kapriciøs og virtuos ung Skuespillerinde i et berømt „Nummer", i en Hoved- og Ønskerolle, men i et forældet Stykke! Dekorationen var en smuk moderne Stue, og de øvrige Personer gik rundt som almindelige moderne Mennesker, hver for sig uangribelige ved naturligt Spil. (Baade Johannes Meyer som Helmer, Richard Christensen som Dr. Rank og Direktør Thorvald Larsen selv som Krogstad lignede ganske almindelige Mennesker gaaet lige ind paa Scenen ude fra Nørregade). Der laa heri en tydelig Intention og en gennemført Intention. Men Intentionen er gal. Ibsens Stykker er Teaterstykker, glimrende Teaterstykker — i enkelte Optrin og Replikker bevidst *teatralske* Stykker. Han arbejder fremfor alt med karakteristiske Figurer, og skal hans Figurer gøre Virkning, maa de ikke afmonteres for de tydelige Understregninger i Karaktérgivningen. Helmer er nok en pæn Mand, en saakaldt ulastelig Mand — men han er ogsaa lidt af en Hjalmar Ekdal i Replikføringen. Han er baade mere og mindre end et Menneske, han er en *Type*. Dr. Rank er mere end en Type, han er et Begreb, selve Ibsens makabre Begreb om den „arvelige Belastning". Og Krogstad er en rent melodramatisk Figur i sin store Opgørsscene med Nora i anden Akt. Scenen maa altsaa spilles derefter. Det kan ikke nytte, at man vil snyde en Dramatiker som Ibsen for hans Effekter ved at skære bort af hans Replikker og spille „Menneskekomedie". Snyder man Ibsen for hans Effekter, snyder man ham for hans Teater. Og det kan aldrig være Meningen med at spille hans Stykker.

Johannes Meyer var ellers overordentlig god og holdt ved sin store Rutine Else Skouboe udmærket i Skak i Hovedscenerne. Richard Christensen var pæn, men Valget af ham til Rollen beror paa en af disse

forunderlige Traditioner i dansk Teater, som gør, at Roller besættes efter, hvem der før har spillet dem — ogsaa naar Besættelsen oprindelig var forkert! Jerndorff spillede paa Det kgl. Teater den „ædle" Husven; altsaa overdrages Figuren nu ligesom af sig selv til Folketeatrets Jerndorff! Ingeborg Skov var Fru Linde, og Børnene som altid søde og bombesikre som scenisk Effekt. — —

For Else Skouboe var der meget Begejstring og naturligvis ikke uden Grund. Hun er en stor Skuespillerinde og er for Tiden i straalende Form. Hun er paa Scenen baade Dronning og Stjerne; men saa lidt som en Svale gør nogen Sommer, gør en Stjerne noget Stykke! Hvad københavnsk Teater savner i Øjeblikket er ikke Stjerner, men Forestillinger. Og en Forestilling er ikke blot, som i Aftes paa Folketeatret, en ulastelig dygtig, diskret Fremstilling af en eller anden Tekst, der omkring Hovedfiguren giver Anledning til hæderligt Spil. En Forestilling er et Stykke, der kommer til sin fulde Ret gennem et Spil, der udtømmer Tekstens Muligheder og Digterens Intentioner, og netop derved viser os Teatrets Kunst som en Kunst med Fortrin fremfor andre. Ibsens „Et Dukkehjem" fik vi ikke at se. Men vi fik Else Skouboe at se — paa Gæstespil i en Rolle, hun ganske aabenbart havde fortjent at spille i en rigtig, i *den* rigtige Iscenesættelse.

6. Marts 1936. *Berlingske Tidende.*

Leck Fischer: Barnet.
En „kynisk Komedie".

Leck Fischer er en mærkelig Forfatter, men her har han skrevet et godt Stykke. Han arbejder ligesom med Skyklapper paa, han ser kun eet Emne ad Gangen. Deraf det underlig skematiske ved hans Produktion, som ellers ikke kan kaldes énsidig. Hver Ting behandles for sig. Livets Mangfoldighed bliver i hans Bøger eller Skuespil aldrig til et *Samspil* af Emner. Emnerne udskilles og dissekeres. Men er Emnet i sig selv mangfoldigt, lever det under hans Behandling, som nu her i „Barnet".

Dets Pointe er en Fosterfordrivelsessag; to unge Mennesker, der ikke kan gifte sig, lader et Barn fjerne. Men denne Begivenhed stilles nu i Lys af to andre Forhold, to andre moderne „Samliv" mellem unge

Mennesker: To, som gerne vil have et Barn, men lader være for Pengenes Skyld — og to, som ikke *kan* faa noget Barn og i Stedet adopterer et. I Lyset af disse to Forhold bliver de to Yngstes „Nødhjælp" at betragte som noget nær en Forbrydelse — og saaledes vil Leck Fischer, at vi skal betragte denne Sag. En tankeløs Forbrydelse mod selve Livet. Saaledes argumenterer han — og han argumenterer godt. Hans Replik er mere levende, mere impulsiv og sandfærdig i „Barnet" end i tidligere Skuespil. Saaledes taler vor Tids unge Mennesker om et Problem, som kommer dem ved.

Kynisk er denne Komedie ikke, snarere kunde den kaldes moralsk. Men den betjener sig af en *Ironi*, der bider. Familiens Overhoved, den gamle Moder i Stykket, faar ikke noget at vide om de Kampe og Konflikter, der raser blandt hendes Børn. Hun fejres og hyldes paa sin 60 Aars Dag; omgivet af Ungdom, hvis Samliv Tilskuerne har set forfejlet og ulykkeligt, ønsker hun sig ved Tæppefald mange Børnebørn til sin næste „runde" Fødselsdag. Det er en Ironi, der slaar. Et stærkt Optrin, man ikke vil glemme.

— Hvad véd Forældre om, hvad der foregaar blandt deres Børn, blandt deres Nærmeste? Leck Fischer har naaet en Virkning i Løbet af et Skuespils to smaa Timer, som *Arnold Zweig* har brugt hele sin Roman „Ung Kvinde 1914" til at naa. „Barnet" er et bittert Stykke, men et Stykke, et „Problemstykke", som rammer Nutiden.

Fru Nansen havde sat det ypperligt i Scene. Tempoet var hastigt, som Livets eget Tempo, naar vigtige Ting skal overstaas. Her tales — ofte utydeligt — men som Mennesker taler, unge Mennesker taler, i yderste Nød. *Betty Søderberg* var den unge Kvinde, som tvinges til at øve Vold mod sin Natur som Kvinde. Det var aldeles ægte, aldeles sandt og aldeles overraskende, skønt den unge Skuespillerinde formelig misbruges i Rollefaget som „lidende" ung Kvinde.

Henrik Bentzon, Sigfred Johansen og *Karl Gustav* var de tre unge Mænd med hver sin forskellige Konflikt i Forholdet til Problemet „Kone og Barn". Bentzon elskværdig ved sin Lethed ovenpaa saa mange Roller, han har skullet tage „tungt". Sigfred Johansen forbavsende moderne og intelligent, *spontan* i sine rent primitive maskuline Reaktioner. Karl Gustav, den utydeligste i Talen, men tydelig i sit Ansigts Udtryk for unge Menneskers Forvirring og Nød. Hans Problem er alméngyldigt, i hvert Fald aktuelt — og alene af den Grund maa man ønske, at mange vil gaa ud og se dette Stykke, der hævder sin Plads i Aarets ikke ringe danske Skuespilproduktion ved Alvor og Aktualitet.

Marie Niedermann var den gamle Mor, *Grethe Bendix* og *Tove Grandjean* to unge Hustruer af i Dag, alle tre tilfredsstillende Levendegørelser af gyldige, moderne Typer. Teatret og Forfatteren vandt tilsammen en Sejr. En hel Kategori af moderne internationale Komedier med Fællestitlen „Krankheit der Jugend" har i Leck Fischers Stykke faaet et dansk Sidestykke, som det ikke er muligt at affærdige med Paastanden om, at det er „fremmede Forhold", Satiren og Propagandaen gælder. Leck Fischer har med al sin stædige Ensidighed gjort et Greb og fra første til sidste Replik holdt fast paa det syge Sted uden at vakle eller slappe sit Tag noget Øjeblik. Hans Komedie er i al sin asketiske Korthed Indfrielsen af et Løfte, han tidligere har givet om, at han vil blive en af de nye danske Skuespildigtere, saglig, men betydningsfuld.

14. April 1936. *Berlingske Tidende.*

Svensk Gæstespil paa Det kgl. Teater.
Euripides: Medea.

„Dramaten"s Gæstespil kunde være indledet festligere og populærere, men ikke rigtigere eller mere værdifuldt end med denne Mønsteropførelse af „Medea". Værdien af en saadan Kunstudveksling som den, der i denne Uge finder Sted mellem to Statsteatre, er jo, at hvert Land kan vise sine særlige Fortrin og med disse Fortrin udfylde Mangler i det Lands Repertoire, det gæster. Opførelsen af Euripides' „Medea" præciserede med fuldkommen Tydelighed, hvad det svenske Teater har at byde fremfor det danske, — nemlig den store Stil i Komediespillet, og i Iscenesættelsen mere kunstnerisk Enhed og „Opfattelse", end selv Det kgl. Teater sædvanligvis kan præstere. „Medea" blev derved en virkelig Begivenhed paa Det kgl. Teater, der i to Menneskealdre har meldt Pas overfor Tragedien og den store Stil — og overfor de antike Dramaer overhovedet kun har ytret sig, naar udenlandske Kunstnere skulde sættes i Relief, som for 16 Aar siden Moissi i „Ødipus", og for 18 Johanne Dybwad i „Medea". Ingen af disse Opførelser havde Rang som Forestillinger. De bød paa Præstationer — men ikke som Molanders Iscenesættelse paa en aandfuld og gennemtænkt Helhed.

Euripides er af de tre græske Tragikere den menneskeligste, fordi han er Individualist og beskæftiger sig med alménmenneskelige, og ikke

som sine Forgængere med overmenneskelige Problemer, selvom ogsaa han har det store klassiske Format. Hvad er Medea, og hvem er Medea? Hun er den bedragne Kvinde, der hævner sig paa den svigefulde Ægtemand ved at dræbe deres Børn. For saa vidt er hun saa levende og „gyldig" som en Notits fra Avisen i Dag og derfor et Emne for et Skuespil, alle kan interessere sig for. Men hun er ogsaa den aandsoverlegne Kvinde overfor den pjaltede, underlegne Mand. Hun repræsenterer de store Følelsers Ret. Hun har sat alt ind paa det Kort, der hedder Jason. Men endnu eet er „Medea". Det er et Stykke om Kvinder overhovedet. Det taler Kvindernes Sag. Det er det tragiske Sidestykke til Aristofanes' Lystspil „Lysistrate". Vi oplever her en „Kvindernes Sammensværgelse" til Hævn mod Mandkønnet — i Sammenspillet mellem den rasende Medea og Koret af de korintiske Koner! Ikke mindst i Udarbejdelsen og Understregningen af *dette* Tema viste Molander sit Mesterskab som Instruktør. Koret af disse Kvinder (som hverken „de Lærde" eller Teaterfolk tidligere kunde faa noget ud af og nærmest betragtede som overflødigt, som et „Rudiment" fra de ældre Tragikere), blev her en levende, væsentlig Del af Dramaet, selve-dets Baggrund. Saaledes har et moderne Teater, idéelt set, at forholde sig overfor den klassiske Dramatik. Opfatte den eller lade den ligge. Pligthensyn maa i hvert Fald aldrig blive Paaskud for daarlige Forestillinger, Pligtopførelser som saadan har kun ringe kunstnerisk Interesse.

Og som „Koret" var opfattet, var overhovedet hele Stykket med alle dets Roller opfattet, forklaret og forstaaet. Først og fremmest naturligvis gennem Tora Tejes mageløse Fremstilling af Medeas Figur. Selve Førsteindtrykket var et Chok. Denne dybe, næsten baritonale Stemme ude bag Scenen. Var det en Mand, der spillede Medea? Ogsaa Tilsynekomsten forvirrede. Saadan saa Moissi ud som Ødipus. Men Spillet betvang ved Vælde og Gyldighed. I Fortvivlelse og Triumf var denne Kvinde Overmenneske nok til at gælde som Type for mange Mennesker. Besejrende i sin Smerte, som i sit Hads Triumf og i sin Apoteose paa Dragevognen til Slut. Det gjorde ikke noget, at den som Lohengrins Svane kun nødigt rokkede sig af Pletten. Medea svang sig dog til sin Triumf ved egen indre Magt. Man vil ikke glemme disse Udtryk for umenneskelig Lidenskab, denne utrættede Stemme, denne helt naturlige „store Stil", der aldrig svigtede Forbindelsen med det elementært menneskelige. En stor Kunstnerinde. En Kunstnerinde, som vi paa dette Felt ikke har Magen til herhjemme.

De andre Rollehavende var sikre Led i en Helhed. Det er deres Ros

og deres Begrænsning. Ivar Kåge en udmærket Ægeus, Uno Henning hele det foragtede Mandkøn som Jason, Renée Bjørling en statelig Korførerinde. Dragter og Udstyr en virkningsfuld græsk Karakteristik, Musikken og Plastikken til Korene formelig et Fund — ogsaa hvor Stilen momentvis blev barok og kolliderede med, hvad vi herhjemme er vant til at forstaa ved „græsk" og ved „tragisk". Men Fejlen er vor, Æren er Molanders — men ogsaa den højtbegavede Oversætter Hjalmar Gullbergs, til hvis svenske Gendigtninger af de græske Dramatikere vi ikke herhjemme har Magen.

De danske Gendigtninger (af Niels Møller og Gertz) er døde Ord, Gullbergs Tekst lever i hundrede Tonefald og Nuancer; det er en formelig Opstandelse til æstetisk Ære og Værdighed af denne forunderlige Dramatik fra selve det moderne Dramas første Begyndelse. Gullberg har Lune — og dette Lune saavel i Oversættelse som i Iscenesættelse var Opførelsens Ekstragevinst for Publikum. Lune plejer vi i Danmark at reservere os som et særligt nationalt Fortrin. Men det er et internationalt Tegnsprog; i Lunet mødes man i Forstaaelse af det alménmenneskelige.

Publikum var til at begynde med lidt desorienteret, lidt stift overfor det usædvanlige. Men Opførelsens kunstneriske Fortjenester besejrede det hurtigt. Da Korinths Kvinder lo Jason ud ved det første Møde mellem ham og Medea, var Sejren i København vundet, og man fulgte Spillet aandeløst til Ende uden mere Uro eller Hosten.

Da Tæppet faldt allerede Klokken lidt i 10, og Opførelsens mange forskelligtfarvede Projektører slukkedes, var der stærkt og længevarende Bifald. Det blev til to Fremkaldelser af alle de Optrædende. Det burde have været en Fremkaldelse af Aftenens tre egentlige Hovedkræfter. Molander, Hjalmar Gullberg og Tora Teje.

28. April 1936. *Berlingske Tidende.*

Strindberg: Ett Drömspel.

Med Drømmespillet sluttede Dramaten sin sceniske Repræsentation i Danmark. Det kunde heller ikke være rigtigere og ikke bedre. Strindberg er Sveriges største, og eneste verdenslitterære, Dramatiker, og i „Ett Drömspel" fandt hans mægtige kverulantiske Geni friere, mere beaandede, mere fællesmenneskelige sceniske Udtryk end i noget andet

af hans talløse Skuespil. Borte er al personlig Bitterhed, al pinlig Smaalighed, al privat Blindhed, Anklage og Hadskhed — det er paa Menneskehedens Vegne en Digter her har formet sin Klagesang. Han identificerer sig for første Gang med de Mennesker, han ellers foragter — det er selve Menneskeheden, der kaster sig uroligt paa Lejet og drømmer, denne bitre Drøm, en Digters Drøm om spildte Muligheder, bristede Haab og al jordisk Elendighed. Det geniale sceniske Greb i Udformningen af dette „abstrakte" Emne ligger i selve den Illusion af *Drøm*, der uafbrudt bevares gennem alle Optrin, alle Personer og alle Billeder. Associationssammenhængen, Tvangsforestillingerne, Gentagelserne, det bestandig glidende og flydende i Forestillingsrækken, og som Modsætning dertil disse klare, enkle Figurer, hvorom det hele dog er formet og fastholdt, Indras Datter, Digteren, Officeren med sine visnede Roser, Advokaten med sin Tornekrone — og Skabet med den lukkede Dør, bag hvilken selve „Verdensgaaden" gemmer sig! Det er Strindbergs sceniske Geni, at dette flydende er fastholdt, Spillet har sin Rytme, sin Takt, sin „Virkelighed". Blodet strømmer gennem dets Aarer. Sovende, drømmende kan vi høre dets Brusen og dets Dunken.

At bringe dette Værk paa Teatret maa ogsaa være en Iscenesætters Drøm. Og for Molander maa man udtrykke sin dybeste Beundring for den Maade, hvorpaa han har gennemført Rækken af sine Intentioner. Iscenesættelsens Akse er Identificeringen af Drømmens Digter med Strindberg selv. Naturligvis. Det er saa indlysende, at det maa gøres saadan og understreges saadan, for at Publikum helt kan forstaa, hvad Stykket drejer sig om. Hovedscenen er Optrinet mellem Indras Datter og Strindberg siddende ved hendes Fod i femte Billede. Det er et af de stærkeste sceniske Optrin, man længe har set. En Digter og hans Muse, en Digter og hans Drømmefoster — det, han selv har skabt. Men Billederne var iøvrigt formet med fuldkommen Konsekvens og fuldkommen i Digterens Aand. De Lysbilledprojektioner, som Svenskerne ynder i deres Teater, og som der ellers kan disputeres meget om, var her i Drømmespillet ganske paa deres Plads. Alene det, at disse Billeder daarligt taaler Lys paa Teatret (paa Forscenen) uden at blegne bort og fortone sig, gav her en dobbelt Illusion af Drøm og Fantasi. Vilde man gribe disse Billeder eller blot se nærmere til, visnede de som Roserne i Officerens Buket.

Naar Drømmespillet, trods Opførelsens høje Kvalitet, alligevel ikke fuldt ud gjorde den Virkning paa Tilskuerne, som man havde ventet, og som det havde fortjent, skyldtes det, — foruden det danske Publi-

kums Uvanthed med hele denne Form for „fantastisk" Teaterkunst — selve Umuligheden af ubeskadiget at overføre denne Iscenesættelse til Det kgl. Teaters fremmede Maskineri, Belysning og Sceneindretning. Ved en Iscenesættelse som denne er hele Teatret et Instrument, Instruktøren skal spille paa, og selv den største Virtuos maa kende det Instrument, hvorpaa han skal udøve sin Kunst. Man mærkede, at Instrumentet svigtede og narrede i Aftes. Jo mere urealistisk en Iscenesættelse er, jo præcisere maa alle dens Virkninger indtræffe. Og Opførelsen her led under en saa gennemgribende Mangel paa Præcision, i Tæppefald, Lyseffekter etc., at Usikkerheden forplantede sig, ikke til Skuespillerne, der med beundringsværdig Sikkerhed gennemførte deres Roller under vanskelige og uvante Vilkaar — men til Publikum, der længe var uroligt og desorienteret.

Det danske Teaterpublikum ser ogsaa mere paa Skuespillerpræstationer end paa Iscenesættelser. Lang Vane (eller rettere Uvanthed) har ført det med sig. Og Dramaten er med sin Række af fremragende Skuespillere, i hvert Fald under Molanders Ledelse, *mere blevet et Teater for Forestillinger end for Skuespillere.* Hele dette Gæstespil har ladet det skinne igennem, og Opførelsen af Drømmespillet bekræftede det afgørende. Det er Molanders Teater, mere end det er de Wahls, Tora Tejes eller Lars Hansons.

Af hele den lange Personliste i „Ett Drömspel" vil man ved Forestillingens Slutning maaske kun huske een Præstation, og det er Lars Hansons som Officeren. Han beaandede denne Rolle paa en Maade, der som den eneste af de Medvirkende hævede ham op i lige Plan med Digteren og Instruktøren. Hans Gang og Holdning, en Drømmens, Smertens og Ulykkens Marionet, hans Ansigt, stivnet i en uforglemmelig Blanding af Opstemthed og bedrøvet Forundring, endelig Scenen hvor Officeren pludselig sidder paa Skolebænken igen og skal tyre de glemte gamle Lektier og Tabeller. Lars Hanson formede dette ironiske, beske Optrin som en virkelig, uafrystelig Angstdrøm — en Drøm, de fleste af os kender og nu pludselig genkendte i en Skuespillers geniale Udformning af den. For Lars Hanson har dette Gæstespil overhovedet været en længe tiltrængt Bekræftelse paa, at vi i ham har et af de sundeste og største mandlige Talenter i skandinavisk Skuespilkunst.

Som Indras Datter gentog Tora Teje nogle af sine Virkninger fra Medea. Billedmæssig tilfredsstiller hun ikke vort Begreb om Gudedatteren, men den store Apostrofe til Havet, Vindene og Evigheden i femte Billede sagde hun med betagende indre Holdning og samtidig i den

strengeste rytmiske Stil. Gunnar Olsson spillede godt som Læreren i Angstdrømmen; Ivar Kåge var virkningsfuld med sin Strindbergmaske, men forunderlig upersonlig bag Masken. Vendte denne Strindberg Ryggen til Publikum, forvandledes han til blot at være en Mand med en Paryk. —

Forventningerne til denne Aften havde øjensynligt været skruet op paa en Maade, der gav Bagslag i Tilskuernes Holdning overfor, hvad de saa. De mange Effekter, der, især i Begyndelsen, mislykkedes, maa tjene vort Publikum til Undskyldning. Næstefter „Medea" er „Drømmespillet" det betydeligste, *Dramaten* ved sit Gæstespil har budt os — fordi det udfylder et Hul i vort eget Repertoire, samtidig med at det viser en væsentlig Mangel i vort hele Teatervæsen. Med Strindberg har vi hidtil været daarligt betjent i Danmark. Vi har hernede i mange Aar ladet os nøje med at dyrke Ibsen, eller naar det gik højt Ibsen-Siden af Strindberg, og dog er Strindberg *og* Ibsen inden for Dramaets Kunst Skandinaviens to Gaver til Verdenslitteraturen.

2. Maj 1936. *Berlingske Tidende.*

Shakespeare: Romeo og Julie.

Først en uforbeholden Kompliment til Thorvald Larsen, der har villet og turdet. Efter „Et Dukkehjem" i Fjor i Aar at spille „Romeo og Julie", det er en Bestræbelse paa at gøre Folketeatret til et Teater af Betydning — nu da Dagmarteatret synes helt at have opgivet at være det. At Shakespeares berømteste Kærlighedstragedie i fulde 30 Aar ikke har været spillet paa en københavnsk Scene, hører til de Kendsgerninger, vi ikke saa godt kan være bekendt.

Thorvald Larsen har villet udfylde et Hul, paa samme Maade som Riis-Knudsen i sin Tid satte en Formue til paa at udfylde alle de Huller i dansk Teaters klassiske Repertoire, han bare kunde faa Øje paa. At Resultatet i Aftes ogsaa kom til at minde om en Hovedpart af de Riis-Knudsenske bliver jo en Sag for sig og en helt anden Historie.

For det er naturligvis ikke tilfældigt, naar „Romeo og Julie" saa sjældent opføres. Det er svært at spille, fordi det stiller absolutte Krav til Fremstillingen. Det kræver to unge Kunstnere, der ikke blot hver for sig er egnet for Rollerne — men tillige er stemt i samme sjælelige Toneart, kan spille mod og med hinanden og i Samspillet fralokke hin-

anden de højeste som de dybeste Toner. De skal passe sammen i Alder som i Evner — og kun de lykkeligste Øjeblikke i et Lands Teaterliv tillader en saadan fuldkommen Konstellation. Stykket kan naturligvis (som alle gode Skuespil) opføres uden den helt idéale Besætning, men saa maa det være *Opfattelsen*, hos en Instruktør eller hos en enkelt



Else Skouboe og Hans Kurt som Julie og Romeo.
Tegning af Jensenius.

Kunstner, der berettiger Forestillingen ved at kaste et nyt Lys over Helheden eller over væsentlige Enkeltheder.

Fru Else Skouboe har ønsket at spille Julie, og man forstaar det. Saa meget i denne Rolles Poesi ligger tæt op ad hendes Talent. Hun skulde have spillet den for længe siden, men illuderede iøvrigt i det Ydre forbavsende godt. Hun var Pige — selv om hun spillede mere med Næsen i Sky, end man kunde have ventet; det bøjede Hoveds Poesi er ogsaa Julies, i hvert Fald i Rækken af de indledende Scener..

Men Helheden blev ingen virkelig Sejr for Fru Else Skouboe, fordi

man mærkede, at hendes intime Bekendtskab med Rollen stammede fra et tilbagelagt Trin paa hendes Udviklingsbane — nemlig før hun opdagede sit *Lune* og ved det blev den Kunstnerinde, hun nu er. Men Julie skal netop spilles med Lune. Hele den store Balkonscene er jo saa lynende, saa knitrende og tindrende fuld af Lune, aabenlyst og gedulgt — og netop som Else Skouboe ellers kan fremstille det. I Aftes blev den spillet med de lidt ensformige Grædetoner, der var Charmen, men ogsaa Faren ved hendes første Talent. Og Stykket er dog paa det Tidspunkt ikke nogen Tragedie endnu.

Sin Indsats og sin Opfattelse viste Kunstnerinden først i de sidste Scener, i Julies Fortvivlelse, Trods, Forstillelse og Sorg. Her var Enkeltheder, Nuancer og enkelte dristige, gennemtrængende Glimt. Hendes Ansigt, da Ammens Geménhed gaar op for hende, hendes Udtryk i Cellen, da Paris beder hende berede sig til Bryllup! Man vil ikke glemme dem — men kan desværre heller ikke glemme det andet.

Hans Kurt som Romeo! Med eet Ord en Fejltagelse, som den unge, sympatiske Skuespiller ikke bør drages til Ansvar for. Hvem siger Nej til at spille Romeo? Sit bedste Talent har ogsaa *han* vist i Roller, der kræver Lune og helst af moderne Tilsnit. Og han har som Romeo afgørende manglet Hjælp fra Instruktøren John Gottowt — fordi den Hjælp, der her skal ydes, er knyttet til Replikken, til Sproget. En Udlænding kan ikke lære en Dansk at sige disse Replikker. Den grundlæggende Fejltagelse i Anlægget af Figuren var, at Romeos første Forelskelse, i den ligegyldige Rosalinde, gav sig nøjagtig samme Udslag som Forelskelsen i Julie! Men det er at slaa Spillet overende for Skuespilleren, Rollen faar ingen Udvikling. Romeo skal til at begynde med ikke ane, hvad Kærlighed er. Det skal være *spleen,* gerne lidt ironisk betonet som Eksempel paa purunge Mænds gammelkloge Naivitet og Affektation. Først da han ser Julie, slaar Lynet ned, og Livet begynder. Romeo bliver sig selv, en anden, et Menneske; Tilskuerne skal overvære dette Under, et Menneskes Fødsel i en stor Følelse.

Den Romeo, vi saa i Aftes, var fra først til sidst et ungt Hængetræ, der kun eet Øjeblik viste et Ansigt, nemlig da han sad med Mercutio paa Brønden og med Hans Kurts egen Stemme sagde en gemytlig Replik.

Det øvrige — ja, det øvrige? Man undrer sig over, at Instruktører ikke, i hvert Fald paa Privatteatre, i højere Grad tager deres Tilflugt til den Ramme, som findes foreskrevet i den engelske Tekst, nemlig med en „Prolog", — der som paa Shakespearetidens folkelige Teatre til en

Begyndelse højtideligt træder frem og fortæller om det Spil, der nu skal spilles, med „svage Kræfter", hvis Mangler der gøres Undskyldninger for! Opført bevidst som en Teatertrups Forestilling fra gamle Dage kunde Virkninger opnaas, som for et Privatteater var værd at tage med. Det bedste Spil vilde ikke lide Skade derved, tværtimod — og det værste vilde faa en Forklaring, som alle var tjent med, iøvrigt ogsaa det gammeldags og tidsbundne ved selve Stykkets massemorderiske *Afslutning*, der i Nutiden altid er svær at kapere for fuldt Alvor.

Noget saadant havde den tyske Instruktør (der ubestridelig er en talentfuld Mand) ikke forsøgt. Han havde givet en malerisk Ramme og haft flere heldige, levende Indfald i Arrangements og Grupperinger. Inden for denne Ramme udfoldede der sig saa et Kaos af „særpræget" Komediespil, dog naturligvis med hæderlige Undtagelser, Viggo Wiehe, Petrine Sonne, Richard Christensen — og Aftenens Overraskelse: Thorkild Lauritzen som Mercutio. Den unge Skuespiller er uvant i dette Fag, og det mærkes, men han saá saa forbløffende rigtig ud, at han i enkelte Øjeblikke, som den eneste af samtlige Medvirkende, forløste en elementær shakespearesk Virkning.

Hvorom alting er: „Romeo og Julie" spilles for Tiden i Nørregade, og Københavnerne kan nu selv bestemme, om de vil benytte Lejligheden til at se det eller ikke. Erfaringen viser, at Lejligheden i Danmark kun byder sig een Gang i hver Menneskealder. Uanset Fremførelsen — Stykket hører dog til dem, man maa kende. Dets Storhed anfægtes, som Bjerget i Eventyret, ikke af at smaa Fugle engang hvert Hundredaar sliber deres Næb paa det.

3. September 1936. *Berlingske Tidende.*

Paul Raynal: Napoleon den Eneste.

Paul Raynals Napoleon er et mærkeligt Stykke eller rettere, det er ikke noget Stykke. Det er en Række Samtaler, en kort Række lange Samtaler, mellem Napoleon og Fouché, mellem Fouché og Talleyrand, mellem Josephine og gamle Fru Bonaparte, mellem Napoleon og Josephine — hvis Tema alle er Skilsmisse, Napoleons og Josephines Skilsmisse efter 13 Aars Ægteskab. Kejserriget maa have en Arving. Temaet er godt, men

det er, som det her er behandlet, ikke stort nok til Stykkets endeløse Veltalenhed. Vi lærer nogle Mennesker at kende, men vi ser dem ikke forklaret. De modsiger sig selv, og de gentager sig selv, men vi faar ikke at vide, hvad de virkelig mener om hinanden, og værre, heller ikke, hvad Forfatteren mener om dem. Vi ser blot, at de er Mennesker — og bag dem ruller Raynal saa med ægte fransk Sans for Effekt, Legendens uhyre Rundhorisont op. Vi ser, de er Mennesker, og alligevel kræver Forfatteren, at vi skal bøje os for Legenden, som alle Personerne i Stykket bøjer sig for den, ogsaa Napoleon selv, der dog véd (eller siger han véd), at hans Storhedstid er forbi.

Det er ikke dramatisk, for det er ikke klart. Det er fransk Komedie, der spiller paa en væsentlig fransk Medviden om Personer og Forhold. Men det er daarligt Teater, fordi det er teatralsk uden at være virkelig dramatisk.

Raynal er Lyriker; han elsker skønne Ord. Som i „Graven under Triumfbuen" naar han sine bedste Virkninger ad lyrisk Vej. Han kan gribe ved selv at være grebet — af sine egne skønne Ord. Men Resten af Stykket svinger mellem grel scenisk Plakatstil (Bravader, som vilde komme til deres Ret i en Opera, fordi de bedre lader sig synge til fuldt Orkester og overdøvet af fuldt Orkester end sige), og smaa psykologiske Finesser i en Samtales uendelige Forløb.

Eyvind Johan-Svendsen naaede sine stærkeste Virkninger i det lyriske. Han saa ud som Napoleon og spillede med Myndighed paa sit Temperaments magtfulde Orgelværk. Og baade i Patos, i Vrede og i Smerte (over sin udødelige Kærlighed til Kvinden Josephine) fængslede han, fordi han forestillede Napoleon og dog var helt og fuldt Eyvind Johan-Svendsen. Det er Vanskeligheden ved at finde Roller til ham, at ikke mange byder ham dette fuldkomne Sammentræf af indre og ydre Illusion.

De øvrige Figurer plantede sig sikkert i det psykologiske. Mindst Clara Pontoppidan, som kun blev en Maske af en Standsfrue fra Korsika, mest Bodil Ipsen, som med Virtuositet gav os Kvinden Josephine, løgnagtig og primitiv, blussende af Varme, simpel og alligevel paa sin Vis smuk. En farlig Kvinde for en Mand og dog netop en af de Kvinder, store Mænd elsker, fordi *de* ikke elsker *dem*. (Hvis Stykket har en Pointe, er det den, at Josephine aldrig har elsket Napoleon, men nu klamrer sig til ham — mens han, der altid har elsket hende, nu er tvunget til at svigte, ikke hendes, men *sin* Kærlighed. Men hverken Raynal eller Instruktionen tydeliggjorde den Pointe).

Holger Gabrielsen og Thorkild Roose var paa ypperlig Maade Fouché og Talleyrand. To illuderende Snoge, der skifter Ham efter Aarstiden, men soler sig dejligt paa Berømmelsens Klippeskrænter. Værst er det, at Raynal ogsaa har lagt dem Bravader i Munden. Men mon de skal siges, som de blev sagt? Snoge hvisler — selv naar deres Hvislen



Holger Gabrielsen som Fouché, Eyvind Johan-Svendsen som Napoleon og Bodil Ipsen som Josephine.
Tegning af Jensenius.

betyder en Lovprisning af den Sol, de bader sig i, mens de spiller med kløftede Tunger.

I første Akt var der Spil, fordi der var Figurer. I anden Akt døde Spillet, fordi det var for langt og ikke af Teatret var opfattet klart. I tredie Akt gik Opgøret mellem Napoleon og Josephine hen over Publikum som en Tornado. Tordenen rullede, og Vinden peb — men ingen Pointe slog ned som et Lyn, og ingen Skypumpe rev det historiske Opgør løs fra sin Plads i Fortiden og bar det frem i Nutidens Lys. Man skimtede det til Slut blot bag Ordenes endeløst silende Regn. Fortid, Fortid — og hvad kommer en uforklaret Fortid os ved?

Lys, Dragter, Interiører var smukke. Iscenesættelsen var fornem, i Det kgl. Teaters særlige rige Stil, hvor Stykkerne foruden deres egen ogsaa faar Teatrets Atmosfære. Forestillingen er Teatret værdig, noget andet er, at den ikke føltes væsentlig paakrævet. Er Stykket valgt for

at give Eyvind Johan-Svendsen en Rolle, saa ligger der tilfældigt tre andre Opgaver og venter paa at prøve Kræfter med hans nuværende Vægtklasse som Skuespiller: Shakespeares Coriolan, Büchners Danton og Jules Romains Diktator.

25. Oktober 1936. *Berlingske Tidende.*

Kjeld Abell: Eva aftjener sin Barnepligt.

Hvad ingen vilde have troet skete, „Eva aftjener sin Barnepligt" blev en stor Succes. I den Tvivl, man havde næret, laa ingen Underkendelse af Kjeld Abell, men blot en Placering. Stykker bliver jo Succes'er ikke alene i Kraft af, hvordan de er, men ogsaa af, hvor de bliver spillet — og „Melodien, der blev væk" var aldrig blevet nogen Succes paa Det kgl. Teater; den var ganske simpelt blevet væk i Svælget mellem Scene og Tilskuerrum, var forsvundet i Orkestergraven — hvor den jo paa en Maade ogsaa hører hjemme.

Det var det, man frygtede vilde ske med „Eva". Alle Abells smaa Finesser, de poetiske og snurrige Petitesser og hans sagte Menneskestemme — kunde de klare sig i den kolossale Opforstørring, som dette underlige Teaterrum kræver. De klarede sig. Abell havde virkelig faaet instrumenteret sin Melodi ud for et stort Orkester, den hørtes fra alle Pladser — og man tør sige, at de enkelte Instrumenter blev betjent af Virtuoser.

Abells Melodi? Man kan med al mulig Ret nu tale om en saadan Melodi. Hans digteriske Fysiognomi er med dette Stykke blevet ganske tydeligt. Han spiller paa et eneste Grundtema, som var det samme i „Enken i Spejlet", „Melodien" og nu i „Eva". Temaet hedder Brud med den samfundsmæssige Konveniens af Vane, Smag, Overlevering, Tradition, „Dannelse" — ethvert Menneske skal have Lov til at leve uden at spørge Onkler og Tanter og Bøger om hvordan, frit anskue Verden, selv danne sig sit eget Verdensbillede og ikke efterplapre andres.

I Balletten sprængte „Enken" sit Spejl og sin Ramme og løb ud i Livet, Hr. og Fru Larsen fandt Arbejdets røde Traad, Livet og „Melodien" ude paa Frederiksberg — og her i „Eva" finder Adam og Eva hinanden igen i det Herrens Aar 1936 og gaar ud i Verden for paa ny

at give Tingene Navne — mens deres Efterkommere af i Dag anbringes paa Museum med sig selv og hele deres Forestillingskreds nydelig indregistreret som Numre i et dødt Katalog. De har taget Livet af den levende Verden og hængt den paa Søm. Temaet er det samme.

Der er i Moralen, i Tankegangen og Problemet ingen Forskel paa Abells tre Stykker. Det kunde synes en Svaghed, men er det ikke. For der er en stigende Linie af Evne til at udtrykke sig i de tre Skuespil. „Eva" er det foreløbig bedste, fordi der i det findes den Sidsteakt, som gik itu i Melodien. Stykket har Pointe, og Pointen er ikke en lille Knappenaalspointe, som kan danses af paa 35 Minutter i en Ballet — den har Bredde, den har Format. Kjeld Abell er ikke blot Idé-Mager, han er Digter.

Men han er først og fremmest Teatermand. Alle Idéer er jo baade tænkt og sagt og brugt. Det alt afgørende for en Digter i Dag er derfor ikke, hvad han siger, men hvordan. Og det er jo netop i dette *hvordan*, at Abell har sin Styrke og betyder en Fornyelse for dansk Teater. Han leger med Teatret, benytter alle dets teatralske Muligheder, Changementer og Lemme i Gulvet og Trolderi for aabent Tæppe og Monologer og afsides Replikker. Hans Verden er en Verden af Teatrets barnlige Urimeligheder og Uvirkeligheder, af alle dets Symboler — men befolket med Mennesker, blot set i den Forkortning, som er Teatrets.

Ved at vende en Dekoration for aabent Tæppe kan han vise os Aarstidernes Vekslen og Tidens Gang, mens Personerne paa fire Minutter gradvis ældes, og den gamle Bedstefader til Slut er død. Han kan lade en Havfrue ligge og læse Berta Ruck i Havstokken paa Hornbæk Strand, kan lade en lille Engel paa en Sky stænke med Vandkande ned i en Villahave, saa Familien maa søge Ly for „Uvejret" — og i sidste Akt indkalde en Lænestol og lade den være Kronvidne i den Sag, Eva har anlagt mod sin Familie, der har forkvaklet hendes Opdragelse.

Kjeld Abell kan mange Ting. Han kan ogsaa vrøvle lidt langt om Ting, som kunde siges lidt kort. Han kan sige glimrende Replikker, men har en Tilbøjelighed til at lægge sine Pointer først i sine Scener eller midt i dem — og derefter lade Resten fuse stille og pointeløst af ud i det tomme Rum.

Men hans Leg med Teatret har i Dag, og især paa Det kgl. Teater, der hidtil har været lidt varsom med at indlade sig paa dramatiske „Eksperimenter" (og i Aar har faaet Skam til Tak for to tiltrængte Forsøg, den fortræffelige Opera „Katrina Ismajlova" og Balletten „De

syv Dødssynder") — en ganske betydelig Gratie. Teater er dog Teater; den enkle Kendsgerning har man været tilbøjelig til at glemme, skønt den er saa indlysende — naar blot det, Teatret *handler om*, er Livet. Legen med Teatret gik lystigst i det første af „Eva"s to Motiver, Optrinene paa Museet, hvor Billederne løber rundt paa Besøg hos hinanden, bliver borte og forbyttes, uden at hverken Opsynsmænd eller Publikum lægger Mærke til noget. Ved den gammeltyske Pige Kathrine af Nederbayerns Hjælp smutter saaledes Eva bort fra sin Plads paa Væggen i samfulde 22 Aar, før hun opdages og hentes tilbage af Adam, der har været paa Rangel inde hos Pigerne paa Rubens' Billeder. Eva har været ude i Livet for at opleve en Barndom — og herom drejer Stykkets Midterhandling sig. I en Række korte Sketches følger vi hendes Opvækst i en moderne borgerlig Familie (paa Jacob Ærekærsvej!), der lader hende nyde godt af den Børneopdragelse, der praktiseres almindeligvis i „bedre" Familier. I denne Fremstilling ligger Stykkets dybe og sviende Satire. Lad *dem* række Fingeren i Vejret, som ikke føler sig ramt.

I den lange Sidsteakt indstævner Adam saa Familien for Museets Domstol. Forældrene skal straffes for, hvad de har gjort mod deres Børn. Dommen afsiges, som i „Melodien", af en almindelig Mand, en Malersvend, der dekreterer, at det er Familien, der skal hænge paa Museum, Adam og Eva var gode nok og *er* gode nok, de skal ud i Livet — vi andre kan saa hænge paa Sømmene! Der er jo en Del, siger Kathrine af Nederbayern som Stykkets Slutreplik — der hører hjemme paa Museum! Denne Pointe har Abell ikke blot sagt, men han har demonstreret den i levende illuderende Eksempler — og derpaa kender man den fødte Dramatiker.

Rollebesætningen var i det store og hele blændende. Ypperst stod nok Clara Pontoppidan som det gamle Billede Kathrine af Nederbayern, der er Eva behjælpelig med at finde ud til Livet, men véd, at selv hører hun hjemme paa Museet. Af Museumsmenneskene endvidere Rasmus Christiansen som den joviale gamle Kustode og Johannes Poulsen som „Dommeren" i Retsakten.

Blandt de rigtige Mennesker i første Række Valdemar Møller som den gamle Bedstefader, Carlo Wieth som Faderen, Jonna Neiiendam og Augusta Blad som de to Tanter — og sidst, men ikke mindst Blanche Funch som Moderen, der har tiet stille et helt Liv igennem og først under Retsscenen til Slut faar Talens Brug og kan fortælle sit Livs Tragedie. Denne unge Skuespillerinde kan blive en Hovedkraft.

Bodil Ipsen gav i et lille Glimt som en Barnepige en kostelig Eks-

trakt af hele Begrebet „Nurse" — og som Rollelistens ejendommeligste Person, Lænestolen, gjorde Elith Pio god Virkning, betinget af sin Stemmes floromvundne Melodi, men hemmet i den fuldkomne Effekt af, at han paa Det kgl. Teaters Scene aldrig kan stige i Stemmestyrke, fordi han hele Tiden er nødt til (eller tror, han er nødt til) at tale paa sit højeste Gear.

Adam og Eva spilledes af Ebbe Rode og Karin Nellemose, der begge naaede deres bedste i Retsakten. Af Menneskehedens Stamforældre var der meget lidt i nogen af dem, men derimod meget (hvad der ogsaa har været Forfatterens Mening) af Prototyperne paa to ganske normale unge Mennesker i Dag. Karin Nellemoses Vid kom hende til gode, da hun i Scenen paa Stranden skulde vise, hvorledes en tilsyneladende „moderne" ung Pige ser ud, den søde, sure Frugt af en „god" borgerlig Opdragelse. Skuespillerinden overgik her Forfatteren i besk og bitter Satire. Ebbe Rode spillede sin Opvaagnen i Paradisets Have ved Evas Side smukt og havde en betydelig (og ny) Myndighed i sin Holdning over for Dommeren og Familien til Slut.

Lili Heglund kunde ikke klare sin Havfrue og Karen Berg ikke sin Lærerinde. Ved Siden af Scenen i Soveværelset, hvor Tanten fortæller Barnet Eventyr og er ved at skræmme Livet af det — er Scenen i Skolestuen den ondeste og skarpeste af alle Demonstrationerne af en gammeldags Børneopdragelse. Den Scene bør staa som et Udraabstegn i Stykket, men kræver af sin Fremstiller samtidig en Sikkerhed som en Mesterfægters. Holger Gabrielsen spillede selv Malersvenden, der med sin Kost sætter Punktum paa og Streg under Stykkets Moral. Han var mere den klassiske Gamin, Henrik og Scapin end den moderne sunde Sans fra Gader og Stræder — men som Instruktør havde han sat de Streger under og Farver paa og Tegn i Teksten, der skulde til, for at den kunde syne paa Det kgl. Teaters Kæmpelærred. Det var en stor Iscenesættersejr.

Kjeld Abell havde selv malet Stykkets mange Dekorationer, barokke og smukke paa een Gang. Men det var Aftenens Begivenhed, at den dog først og fremmest bragte ham en Dramatikersejr og en Digtersejr. Han har skrevet et Stykke, der foruden at være godt tillige er aktuelt — og det er til Tider mere. Dansk Teater er vel betjent med at faa foræret et Stykke, der dristigt gør op med Museumsverdenen — i en Tid, da der er Tegn til, at det ellers er Museumsmentaliteten, der er ved at stille sine Dekorationer op over det halve Europa.

9. December 1936. *Berlingske Tidende.*

„Wien-Budapest" paa Apolloteatret.

Apolloteatret fik Succes. Det er glædeligt i vanskelige Teatertider, men Succes'en var fortjent, fordi Forestillingen var god — og det er glædeligere. Højsæsonen har bragt et Par rigtige Succes'er, fordi Teatrene har gjort sig Umage. Hvad kan være mere moralsk at konstatere? *Der er ingen Teaterkrise, hvor der er gode Teaterforestillinger.* Men for de daarlige er der efterhaanden blevet, men bør ogsaa altid være Krise. Teatre kan have gode Personaler og godt Repertoire — og dog mærke Krise. Forklaringen er da den enkle, at Personale og Repertoire ikke passer sammen. Gode Forestillinger opstaar *kun*, hvor Stykket fuldtud er, hvad det giver sig ud for — og hvor de rigtige Rollehavende spiller de rigtige Roller. Er der saa tilmed anvendt noget saa banalt som Flid og Omtanke paa Indstuderingen, er Succes'en der. Den er i saa Fald ikke et Tilfælde, som mange Teaterledere tror. Den er ganske simpelt et Facit.

„Wien-Budapest" er i sin særlige lette Genre en fremragende Forestilling. Teksten er tynd, men den har Ynde og til Tider Vid. Den er skrevet af to Ungarere, som kan deres Kram og véd, at ingen Emner er gamle, eller at alle er lige gamle — de kan turneres paany. Her en Forvekslingsfarce mellem fire Par, en *mixed double* paa Bryllupsrejse fra Wien til Budapest. Dertil gode Melodier — til en Tekst, som Mogens Dam har oversat uden et eneste billigt, tilfældigt Rim, men tværtimod med en Perlerad af Paafund. Man gad pludselig høre efter og blev opstemt, mens man hørte. At Forfatterne hedder noget saa vanskeligt som *Armand Szanto* og *Michael Szecsen* er kedeligt, for det kan ingen huske. Komponisten hedder derimod *Carlo de Vries* — og kan man ikke huske *det*, kan man i hvert Fald huske hans Melodier. De var Balsam paa syge Nytaarsnerver, de var Solbad paa en Vinterdag, de var en Invitation, som vil svæve saa sagtelig, men længe om Ens Øren, og huske En paa, at man skal i Apolloteatret igen.

Alt dette var dog kun den halve Sejr. Den anden halve var Teatrets. Dansene, Dekorationerne, Orkestret, Koret — men først og fremmest Indstuderingen ved *Emanuel Gregers*. Der kunde være strøget i to Scener, men det blev maaske først vitterligt over for Premièrepublikummet — men der kunde ikke være spillet med mere Sikkerhed, Omtanke og tilsyneladende Lethed. Skuespillerne var frie i deres Spil, fordi Forestillingen laa fast. Der er ikke Grænser for det Velbehag, der breder sig over en Tilskuerplads, naar den Forestilling, der vises, er i Orden.

Blandt Skuespillerne var naturligvis *Marguerite Viby* Aftenens Heltinde i sin gladeste, sikreste Form. Uanstrengt, uhemmet, behersket, opfindsom, spillende som en Salamander i sine Indfalds (og Tekstens) tusinde Lys. Hun er paa een Gang Klovn, Skuespillerinde, Danserinde — og bare en Pige, man kan lide. *Saa* megen Naturlighed ligger paa Grænsen af den højeste Kunst; i hvert Fald helt oppe under Kuplen, hvor man bliver aandeløs af at se op, mens Trommerne hvirvler.

Hendes Partner var *Edgar Hansen,* men hendes jævnbyrdige var *Hans W. Petersen,* der ofte er fordømt til at spille „Verdensmænd" og gør det med rutineret Aplomb, men er allerbedst, naar han nærmer sig Karaktérkomikken. Her en lille, forlegen Adjunkt, der faar Kærligheden at føle i Skikkelse af Zitteraalen Marguerite. *Else Marie Hansen* havde Spøgens anden store Damerolle og slog fast, at hun for Apolloteatret er netop det idéale kvindelige Supplement til Marguerite Viby, som man synes tilsyneladende *har* alt, men dog i alle Forestillinger bør have en Partner, der har, hvad hun mangler. Ellers vilde man savne det. En Danseduet mellem disse to unge Skuespillerinder er det nydeligste i denne Genre, man har set i København i mange Aar — naar Projektørmanden faar pudset sine Glas. De eneste Pletter paa Forestillingen havde han Ansvaret for. „Wien-Budapest" leverede ellers et nyttigt Bevis paa, at den internationale Operette, naar den falder i de rigtige Hænder, *kan* udløse Virkninger, som er selve det rigtige Mennesketeaters.

Victor Montell gav en Tennistræners lille Rus med fin Komik, den fineste, han længe har leveret — og den altid suffisante *Alex Suhr* var charmant som Overtjener paa et Budapest-Hotel. Dekorationerne var af *Stig Lommer,* der stille er blevet en af vore bedste Dekorationstegnere til Operette og Revy. Hvor Klæderne var fra, oplyste Programmet ikke, men burde have oplyst det. *Kay Kilian* piskede Orkestret, saa Tonerne stod i et Skum over Balustraden.

Forestillingen er alt, hvad en let, fiks Forestilling skal være i København. Den er international, men først og fremmest en *Forestilling.* Den er let, men lige saa god som let — og at sætte den i Køler i en Kritik vilde være Synd for dens Bouquet.

3. Januar 1937. *Berlingske Tidende.*

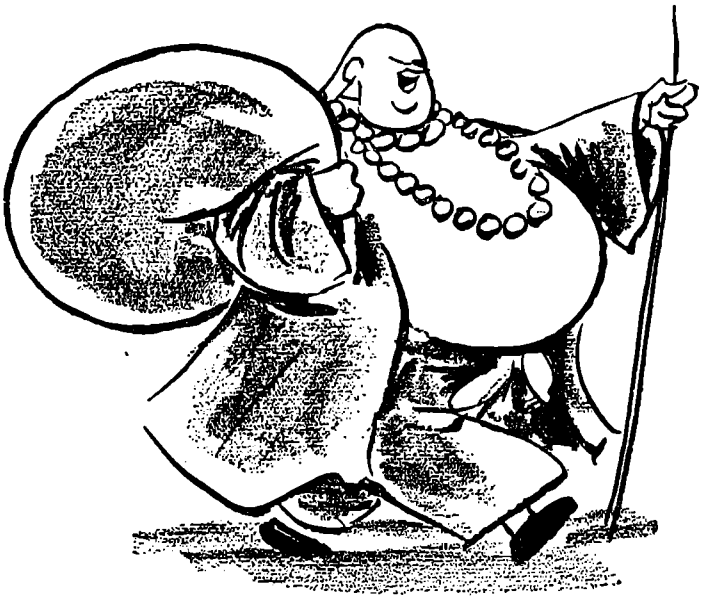
Johannes V. Jensen: Darduse.
Tyndt Kineseri i pragtfuld Teaterfremførelse.

Forventningerne var store, fordi Digteren er den, han er, men samtidig var man urolig, fordi Digteren ikke er Dramatiker. At kokettere med Ukendskab til Scenens Love, naar man skriver et Skuespil, er ingen Undskyldning, selv om *Johs. V. Jensen* maaske tror det. Hvorfor da skrive et Skuespil? Motiveringen for at gøre det kan kun være een — at man har et Emne, hvis naturlige kunstneriske Form er dramatisk. Og Digteren maa saa kende den Form. Men „Darduse", som vi saa i Aftes, er ikke dramatisk. Det er Myte, Fortælling, intet Øjeblik Drama, højst til Tider Libretto, Grundlag for brogede Optrin, eller Ballettekst, for saa vidt som den „giver Anledning til Dans". Men Konflikt findes ikke, heller ingen Pointe — og om dets Hovedperson gælder det, at man sidder tomhændet tilbage efter fire lange kinesiske Akters Forløb og spørger sig selv: Hvem er i Grunden Darduse? Og hvad kommer han os overhovedet ved?

Det mest forbavsende ved dette Skuespil er nemlig, at det ikke er lykkedes Digteren virkelig at fortælle os noget om denne Titelfigur, som han paatvinger vor Interesse. Darduse er en kinesisk Folkeskikkelse, siges der, halvt Gud, halvt Nar, halvt Falstaff, halvt Till Eulenspiegel, halvt Sokrates, halvt Professor Labri, selv kalder han sig den uartige Dreng Darduse, eller „Kobleren, Gadedrengen" Darduse. Det lyder meget inciterende, meget broget, for saa vidt meget godt, men vi maa dog se ham *svare* til disse Navne; det er selve Skuespillets Hovedopgave; Figuren skal skabes scenisk. Johs. V. Jensen nøjes med sit Postulat — indlagt i en Handling, der er saa intetsigende, at den knap kan genfortælles.

Tsi Jin, Mandarindatteren, elsker en Kuli og vil gifte sig med ham. Men Kulien er i Virkeligheden en rig Mands Søn, der har forklædt sig, hvad Darduse godt véd og selv har arrangeret. Nu arrangerer han yderligere en tragisk Intrige med, at begge de unge Mennesker skal giftes, efter deres Stand, med Partnere, som ingen af dem har set. Der bliver Graad og Tænders Gnidsel, og først paa selve Bryllupsdagen, da Wan Jang tager Tsi Jins Perleslør til Side, opdager de, at de er blevet gift med hinanden. Dette kunde maaske være dramatisk, hvis i hvert Fald *Publikum* ikke vidste, at Kulien var en Mandarinsøn. Men det meddeles os straks ved første Akts Begyndelse. Skæbnesvangrest

er det dog, at Darduse, Stykkets Titelfigur, som man ser spiller en aldeles overflødig Rolle i Kærlighedshistorien. De unge forelskede Mennesker er jo af lige Byrd og kunde faa hinanden uden nogen Slags Vrøvl eller nogens Mellemkomst. Vanskelighederne er kunstigt arran-



Johannes Poulsen som Darduse.
Tegning af Jensenius.

geret. Darduse skaber Forvirring, Konflikt, unødig Besvær ved sin Tilstedeværelse.

Nuvel, saa maa han altsaa scenisk opfattes som en Drilleaand, en Forplumrer, en Mand med et Troldspejl. Saadan kunde det maaske være gjort, men er ikke gjort. Darduse fremstilles tværtimod som en Art Kinas Gudfader, Børnenes og de Unges Ven, der skal lære de forkrøblede og lakerede Kinesere Livets og Frihedens Kunst. Men Handlingen modsiger aldeles dette Postulat. Bag Handlingen ligger endelig ifølge Johs. V. Jensen en Satire mod al Slags stivnet forbenet Civilisation, — et „videre Synspunkt", som Digteren selv i Programmet gør opmærksom paa over for det Kina, han skildrer. Det er ikke saa meget Kina, som det er „Selskabet", han er ude efter.

„Fra neden, fra en folkelig Reserve, skal Fornyelsen komme, naar

man i Toppen er stivnet til et Selskab" — staar der i Programmet. Det er saa aktuelt, som det er flot og godt og demokratisk som Pointe paa et Stykke — men ogsaa *den* Pointe modsiges af selve det, vi ser for vore Øjne! Tsi Jin vil bryde ud for at gifte sig med en Kuli, *det* er Fornyelsen fra Folkedybet, — men Kulien viser sig jo at være en forklædt Mandarinsøn! Bortset fra, at sligt ikke gøres værre i en amerikansk Underholdningsfilm eller i en dansk Filmsroman, vilde det unægtelig være mest nærliggende over dette Tema at forme en sviende ironisk Myte om „forklædte Mandarinsønner" i det hele taget, f. Eks. dem, der indenfor vore Dages Civilisation giver sig ud for Kulier, det være sig i Form af Urmennesker eller, endnu finere, Proletarer. — —

Ser man nærmere paa „Darduse"s Tankespind, falder det altsaa fra sig selv i Traade, som ikke kan knyttes sammen, fordi de intet har med hinanden at gøre. Stykkets Svagheder er saa lette at paavise, at det næsten er overflødigt, men Hovedfejlen ligger jo ikke i Johs. V. Jensens Talent — men alene deri, at dette Talent ikke er dramatisk. Vi ser en stor Digter hjælpeløs i et fremmed Element og sprællende som en Fisk paa Landjorden. Stykket rummer ingen Dialoger. Det bestaar af Monologer af de enkelte Personer, mens Publikum og de andre Rollehavende hører paa. Den mandlige Hovedrolle Wan Jang er tilmed stum (!) — ikke i kirurgisk Forstand, men han har ikke en Replik, skønt han er handlende Hovedperson gennem tre Akter. Hovedparten af Teksten er for de øvrige Personers Vedkommende Fortællinger, og Johs. V. Jensen faar i dem al mulig Lejlighed til at vise, hvad der er hans virkelige Felt.

I de meget lange og udførlige Sceneangivelser demonstrerer han tillige, hvorfor han umuligt kan blive Dramatiker. Epikeren kan fortælle, at Ting *er* saadan og saadan, fordi de tager sig saadan ud i hans blomstrende Fantasi. Dramatikeren skal bevise i levende Optrin, at de er saadan. Johs. V. Jensens billeddannende Fantasi faar ham til at arbejde med Begreber, som er uvirkelige, fordi de er overvirkelige. Ved Læsningen kan de begejstre som Udslag af en frigjort Fantasi — men paa Teatret danner de ingen reelle Billeder, har ingen Muligheder og derfor ingen Berettigelse.

Johs. V. Jensen stiller i sin trykte Tekst lutter Krav, som Scenen ikke kan honorere. (Den rigtige Dramatiker kendes paa, at hans Sceneangivelser til Gavns beviser deres Gyldighed, naar de ses udført paa Teatret). Naar Svigermoderen „Kragen" i Teksten gaar som en hvæsende Gaas og bider efter sin Svigersøn „med Gummerne"; naar Svigerfade-

ren „rømmer sig som en Helhest", er begge Dele sceniske Postulater, Intentioner som ikke kan fyldestgøres; — endnu mindre Kravet om „Blod og store Kødstykker i Luften", da Kragerne slaas om Fugl Fønix; slet ikke Tsi Jins Raserianfald, da hun flaar sig Klæderne af Kroppen, og Sceneangivelsen udtrykkelig kursiverer „alle Klæderne"; mindst af alt det Billede af „Tidernes Morgen", som Digteren forlanger som Slutning paa tredie Akt, med Udsyn over selve Ursteppen med Valmuer, Ørne, Vulkaner og „Flokke af Vildheste" (!) Det er altsammen Scenerier fra Digterens *indre* Teater. Paa det rigtige Teater har det hverken Plads eller Ret. Sprogblomster, der bliver til visne Ord i Rampelyset. For saa vidt er det lærerigt at overvære dette Sammenstød af en Epiker med et Skuespilhus.

Det kongelige Teater havde faaet en Forestilling ud af „Darduse", men en anden Forestilling. Digterens Billeder var i en Række af Tilfælde erstattet med andre Billeder af prøvet Effekt. Hans Syner var brugt som Libretto, som Grundlag for Udfoldelse af de noksom bekendte tre Kunstarter. Darduse er blevet et kinesisk *show;* foran det spiller Orkestret, bag det Teatrets ikke mindre rigt-tonende Lysorgel hen over Rundhorisontens Kuppel. I sidste Akt er „Darduse" rent ud blevet til sin egen Undertitel „Bryllupet i Peking", den Ballet med kinesisk Motiv, som Bournonville aldrig fik skrevet. — —

Svend Methling har sat i Scene og fortjener de stærkeste Lovord for godt Teaterarbejde. Han har arbejdet med Teksten, der er lang uden at slaa til. Han har faaet den til at slaa til, uden at blive længere — ved det enkle Middel at flytte rundt med Ordkvadrerne og anbringe dem bedre. Teateropførelsen har en Slutning; det trykte Skuespil slutter med en langstrakt Sceneangivelse uden ledsagende Teatertekst! Hvor der var Mulighed for det, havde Instruktøren overhovedet søgt at gestalte Scenerierne dramatisk. Aftenens Tyngdepunkt blev derfor Slutningen af anden Akt og Begyndelsen af tredie. Den fangne Fugl, der basker med sine Vinger mod Nattehimlen, virkede stærkt og poetisk som „symbolsk" Tæppefald — og „Støvstormen" med Kragerne paa Muren blev et virkeligt effektfuldt Balletdivertissement. „Darduse" kunde maaske overhovedet som ren Ballet have haft kunstneriske Muligheder. Man burde have foreslaaet Forfatteren det.

Skuespillerne var fortræffelige. Bedst Karin Nellemose som Tsi Jin. Poetisk, pointeret — og i sin lange „Monolog" ved anden Akts Begyndelse højst vittig og kinesisk. Hendes Talent er jo overhovedet kinesisk i sine Forsiringer. Johannes Poulsen spillede Darduse, søgte at fylde

Rollens tomme Sæk med sit Gemyts Buddhaformationer — og fortalte Historien om Skildpadden, Rollens eneste positive Bid, med mytisk Lune. Ebbe Rode figurerede smukt som den stumme Elsker; men Figuren er et Paradoks. Det er en Balletrolle. Clara Pontoppidan anvendte hele sin Fantasi paa „Kragen". Tsi Jins onde Moder — hylede fantasifuldt mod Maanen og viste i Nærbilleder sin Mund som et sammenknebet Fuglenæb, i hvilket en tyk og sort Tunge magtesløst væltede rundt. I sidste Akt gjorde Scenen med en „Genganger", John Price, ingen Virkning, i hvert Fald ingen behagelig. Det blev makabert Gøgl, med Mindelser fra Teatrets herostratisk berømte Operetteopførelser. Scenen bør stryges.

Publikum nød Forestillingen under Synsvinklen et ødselt Juleshow i Januar Maaned. Teatret har sat alle Sejl til for at hævde sig selv og støtte Digteren. Det hævdede sig selv, for saa vidt som det fik Lejlighed til at vise sine Evners Mangfoldighed og sine Magasiners Uudtømmelighed — men Stykket kunde ikke reddes. Det er som Skuespil en Raritet, et etnografisk Snurrepiberi, hvis spredte Skønheder i Teksten har deres rette Forum ved Læsningen, men intet Krav paa at blive fremført paa en Scene.

25. Januar 1937. *Berlingske Tidende.*

Henrik Ibsen: Vildanden.

Af lutter Omsorg for „Darduse" har Det kgl. Teater i Aar ladet tre store Kort gaa fra sig. Munks „I Brændingen" samt to af sine sikreste Repertoirestykker fra gammel Tid „Genboerne" og „Vildanden". Det er aabenbart nødvendigt at gøre opmærksom paa det fuldkommen forkastelige heri. Begge Stykker hører til Det kgl. Teaters sande aandelige Besiddelser og kan i Danmark næppe noget Steds komme til fuld kunstnerisk Gyldighed udenfor det. Om den Indtægt, Teatret (ɔ: Staten!) mister, skal der her ikke tales. Det er først og fremmest en kunstnerisk Forpligtelse, som af Flothed eller Snæversyn svigtes. —

I Aftes fik vi altsaa „Vildanden" at se paa Folketeatret. Stykket hører til Ibsens ypperste, eller rettere sagt er blandt de „moderne" Skuespil utvivlsomt hans ypperste. Det er først og fremmest det dramatisk mest fuldkomne af alle hans Samfundsdramaer. Her er ikke et overflødigt Ord, her er ikke en Replik, som ikke teknisk har sin Betydning i Spillets Økonomi. Alt er forberedt, alt har Sammenhæng; Stykket udfolder

sig som en mesterlig Komposition, et kompliceret Regnestykke, en sindrig Kabale, der „gaar op" med en Præcision og Elegance, der er uden Lige. Ibsens tekniske Slægtskab med de store, franske Drama-Arkitekter Scribe og Sardou er i intet Skuespil mere iøjnefaldende end i dette. Men „Vildanden" er endvidere menneskelig set et af de mangfoldigste af Ibsens Stykker. Persongalleriet er rigt varieret, det spænder over en



Alstrup som Gamle Ekdal, Else Skouboe som Hedvig, Johannes Meyer som Hjalmar. Tegning af Jensenius.

forbløffende Skala af vidtforskellige Mennesker, opfattet med det sikreste Skarpsyn og den fineste Følelse — og stemt sammen inden for Rammerne af et ganske ejendommeligt, paa een Gang virkeligt og fantastisk Milieu.

Men først og fremmest er „Vildanden" det alméngyldigste af alle Samfundsdramaerne. Det er ikke i sit Problem tidsbestemt paa den Maade som de andre. Det er tidløst, fordi dets Tema om „Livsløgnen"s Betydning for Alverdens Gennemsnitsmennesker har bestandig Gyldighed. Det psykologiske Problem er centralt til enhver Tid. Tilskuerne genkender med Gysen Karaktértræk fra deres eget Dagligliv i det Spil, som udfolder sig oppe paa Teatret. Ibsen har aldrig sagt sit Publikum bitrere Sandheder end gennem Dr. Rellings Mund. Men han har heller aldrig tegnet mere lunefuld en Type end Hjalmar Ekdal, den Patient paa hvilken Dr. Relling (og Ibsen) demonstrerer Rigtigheden af sin Diagnose. „Vildanden"s kunstneriske Betydning, dets verdenslitterære

Kup er Fremstillingen af Hjalmar Ekdals Figur. Han er Ibsens største „personlige" Bidrag til Verdensdramatikken, den udødelige Type — paa samme Maade som Den stortalende Soldat, Falstaff, Hamlet, Misantropen etc. er udødelige Typer. Gennemsnitsmennesket Hjalmar Ekdal er den levendegjorte Livsløgn, i frodig Veltilfredshed med sig selv.

Problemet ved Fremstillingen paa Teatret af et Stykke som „Vildanden" er at give den fuldkomne Type — men samtidig indordne ham i en udadlelig Menneskehelhed. Balancerer de to Ting ikke fuldkomment mod hinanden, sker der en Opløsning i sidste Akt. Dominerer Typen, bliver Akten til Farce, dominerer Ensemblet, bliver den Tragedie. Ibsen har tænkt sig noget midt imellem — dette „midt imellem", som er Livets eget bitre Kendemærke. Folketeatrets Fremførelse formaaede ikke fuldtud at afbalancere den vanskelige Sidsteakt — men var dog i det store og hele anerkendelsesværdig. Det blev en Forestilling i det lille Format, men med saa megen Helhed over sig, at Stykket kom til sin Ret.

Anker Larsen særtegnes som Instruktør ved, at hans Indsats altid er af afslappende i Stedet for af opstrammende Art. Han kan sige Skuespillerne, hvad de skal lade være med at gøre, men ikke hvad de skal gøre. Nu er „Vildanden" som Stykke saa dramatisk spændt, at det ikke kræver yderligere Opspænding af Instruktøren. Tværtimod — det *kan* taale, til Tider tiltrænge, en Nedstemning, i hvert Fald en Sordin; og da nu Anker Larsen er Sordinen i dansk Teater, er han her, mere end ellers, paa sin Plads. Rollebesætningen var fra Teatrets Side overordentlig god, med de forhaandenværende Midler i hvert Fald den bedst mulige. Svaghederne i Instruktionen mærkedes derfor udelukkende, hvor der i Forvejen var en Svaghed i Rollebesætningen, især i de tre Figurer, Dr. Relling, Gamle Werle og Fru Sörby. Richard Christensen var ikke daarlig, men har ikke bidende Autoritet nok til at gøre Relling betydelig, navnlig ikke naar hans Modspiller Gregers bliver spillet saa energisk, som han blev. Ingeborg Skov mangler ogsaa naturlig Frodighed til Fru Sörby — og Karl Jørgensen, der i sin Krop og sin Stemme dog har Betingelser for at give det hensynsløst sejrrige i Gamle Werles Livskraft, var af Anker Larsen stemt ned i en Usikkerhed, der fik Figuren til at springe itu for vore Øjne. Præstationen var Eksemplet i Aftes paa de negative Sider i Anker Larsens Instruktionsmetode.

Men alle de øvrige Rollehavende var saa tilstrækkelige, at Helheden trods alt fik Liv.

Agnes Thorberg-Wieth viste sit oprindelige, fine og hjertelige Talent i fuld Vigueur som Gina. Det var en smuk Præstation, en Menneskeskildring. Hans Egede Budtz var fortrinlig som den stakkels Idéalist Gregers, med brændende Øjne i et blødt, blondt og ubetydeligt Ansigt. Ibsen driver i denne Figur Klapjagt paa sig selv — en vanskelig Manøvre, som har gjort Rollen til en af de sværeste og utaknemmeligste i den samlede dramatiske Verdenslitteratur. Figuren er bestandig ombølget af Publikums Forbitrelse, en Forbitrelse, der i Regelen gaar ud over Skuespilleren i Stedet for over den Figur, han fremstiller. Budtz er den foreløbig bedste Gregers i dansk Teater. Alstrup spillede gamle Ekdal med ypperlig Maske og fin Forstaaelse. Rollen fik ikke tragikomisk Vælde, fordi Alstrups „Format" ved hans særlige Spillemaade er afhængig af Størrelsen af de Roller, han spiller. Ekdal er ikke fra Tekstens Side nogen stor Rolle og blev det derfor heller ikke i Aftes. Som hele Forestillingen blev ogsaa denne Figur god — i det lille Format.

Endelig var Johannes Meyer Hjalmar Ekdal og Else Skouboe Hedvig. De spillede Rollerne som de Førsterangsskuespillere, de er, men uden at tilføre dem personlige Plus. Rollerne spillede sig selv, og intet gik til Spilde. Det er allerede meget ved en Privatteater-Opførelse af et Mesterværk som „Vildanden". Else Skouboe gjorde med den største Intelligens Rede for Svingningerne og Rørelserne i det spæde Pigesind, ogsaa for Tragedien i denne brændende, men misforstaaede Kærlighed. Naar Præstationen alligevel ikke kom til at hæve sig særlig frem, skyldtes det, at denne Hedvig ikke ved sin blotte Apparition virkede rørende og hjertegribende. Fru Skouboe saa ung nok ud. Men det umiddelbart medynkvækkende og værgeløse ligger det nu engang ret fjernt fra Fru Skouboes Talent og Mentalitet at fremstille, og kun derved bliver Hedvig tragisk i en saadan Forstand, at Rollen kan vokse til en dominerende Hovedrolle. Naar Johannes Meyer, der ellers spillede saa priseligt diskret, i sidste Akt kom til at samle hele Interessen om Hjalmars Person, laa ogsaa *det* deri, at Hedvigs Skæbne ikke i den Grad laa Tilskuerne personlig paa Sinde, at de med aandeløs Medfølelse kunde følge, hvad der skete inde paa det mørke Loft, hvor Vildanden forbløder sig.

Men Stykket som Helhed gjorde stærk Virkning paa Publikum, hvoraf mange syntes at se det for første Gang. Det er da overordentlig fortjenstfuldt af Folketeatret at benytte Lejligheden til at spille det — og

spille det i saa hæderfuld en Opsætning. Teatret fortjener at faa Glæde af denne Indsats. Mesterværket „Vildanden" er det altid værd at se.

17. Marts 1937. *Berlingske Tidende.*

Teater i Oslo 1937.

Norsk Teater af i Dag er et ungt Teater. Sagt af en Dansker vil det utvivlsomt straks blive opfattet som den sædvanlige Overlegenhed. Det er Historien om den „gamle, danske Teatertradition", og den aarelange „Afhængighed af københavnsk Komediespil", der skal præciseres endnu en Gang. Men nej; saadan var det ikke ment. Det, der slaar en Dansker, naar han i Dag ser Teater i Oslo, er, i hvor overvejende Grad Forestillingerne beherskes af en ung og for os ukendt Generation af nye Skuespillere.

For danske Teaterinteresserede har norsk Teater hidtil i alt væsentligt været ensbetydende med den Række af store Navne, Bjørn Bjørnson, Johanne Dybwad, Ragna Wettergreen, Hauk Aabel, Egil Eide, Ingolf Schanche etc., hvoraf mange ogsaa har haft Betydning for og optraadt i Danmark. Men kommer man til Oslo i Dag, er det ikke mere disse Navne, der præger Teaterlivet. Størsteparten af dem *er* endnu ved Nationalteatret, udfører i Ny og Næ en Rolle i Repertoiret, flere af dem sætter i Scene; men Stykkerne *spilles* af en ung Generation. En meget ivrig og meget indtagende ung Generation, men en Generation, som i Mentalitet og Spillemaade skiller sig paafaldende fra de Gamle, næsten som i bevidst Kontrast til dem. Følgen af dette Kontrastforhold bliver ét af to: Enten at Stykkerne udelukkende spilles af den nye Generation og da baade unge og ældre Roller. Man ser da unge Skuespillere række og strække sig for at fylde de modne Rollers Embonpoint. Kun i enkelte Tilfælde kan det lykkes, og i dem, hvor det ikke lykkes, faar Fremstillingen da et yderst elskværdigt, men umiskendeligt Skær af Skolekomedie over sig. Gymnasieungdom maskeret som gamle Mænd med Haar og Skæg og alt for vægtfulde Hoveder til alt for spinkle Kroppe! Den anden og hyppigere Foreteelse er, at de to kontrasterende Generationer spiller i samme Stykker, men da synes Krigen dobbelt erklæret. De myndige, ældre Skuespillere søger Revanche for deres graa Haar og kæmper for at hævde Berettigelsen af den Teatergeneration, de tilhører. Det kan hænde, at de derved bringer en Forestilling helt ud af

Balance, som i Noel Coward's „Design for Living", hvor den fremragende David Knudsen spillede den aldrende Kunsthandler saa autoritativt, at han vippede det unge Trekløver (og Stykkets Mening) over Bord. De Gamle kan ved deres Tilstedeværelse vise Manglerne i det unge Personale og minde om, at Ungdom ikke er nok, specielt ikke i klassiske Forestillinger. Man saa det i „Den Vægelsindede", i mange Henseender en værdifuld Opførelse, ikke mindst derved, at den gjorde Holberg til Succesforfatter i Oslo. Men dér spillede den udmærkede Holst-Jensen Magister Petronius med saa overlegen og klassisk en Komik, at hans Nærværelse blev ganske skæbnesvanger for de purunge Fremstillere af Eraste og Apicius. I Aarets største Succes paa Nationalteatret, „Et Dukkehjem", overtog den samme udmærkede Kunstner forleden med kort Varsel Krogstads Rolle, men her med modsat Resultat. Her var det *ham*, der faldt igennem i en frisk opfattet ung Fremførelse. Der kom pludselig Mug paa enkelte af Forestillingens Scener, fordi de fik de Draaber Tradition for meget. Aug. Oddvar gik i Forvejen rundt og spillede Dr. Rank som Eksempel paa, hvordan man i en tilbagelagt Epoke spillede Ibsen, outreret og gespenstisk — og uakceptabelt for en yngre Generation, saavel af Skuespillere som af Tilskuere.

Der gør sig altsaa en Dobbelthed gældende i norsk Teater i Dag. I Personale, men ogsaa i Repertoire. Nationalteatrets to store Triumfer er Klassiker-Succes'erne „Den Vægelsindede" og „Et Dukkehjem".

„Den Vægelsindede" var en Forestilling, hvis Enkeltheder kan diskuteres, men hvis Helhed var en sejrrig Kulturindsats.

Holberg har jo alle Dage været et af de norske Teaterproblemer. Holberg-Traditionen bor i København (Det er vi, som har den!), og de fleste norske Holberg-Forestillinger har udvist en energisk, men frugtesløs Kamp for at tilegne sig denne Tradition. Resultatet er i de fleste Tilfælde blevet ulevende, skolerette Forestillinger. Vejen for norsk Teater maa gaa i Retning af et Brud med Holberg-Traditionen med det Formaal at skabe sig en Tradition selv. Dette bekræfter sig ved den Kendsgerning, at de største norske Holberg-Succes'er til Dato netop har været saadanne Brud. Den bedste norske Opførelse af „Jeppe paa Bjerget" for et Par Sæsoner siden var inspireret af den moderniserede Jeppe fra Statsteatret i Berlin 1932. „Den Vægelsindede" i Aar er blevet endnu større Succes ved selvstændigt norsk Initiativ, i Retning af at præstere moderne opfattet, klassisk *Stil*komedie, Øjeblikkets internationale Løsen.

Samtidig kan det dog ikke skjules, at Nationalteatret aabenbart ikke

helt har været klar over Linien, der skulde forfølges. Et lille Kammerorkester i Holbergkostumer spiller oppe fra selve Scenen før hver Akt, og Dekorationen er, naar Tæppet gaar til Side, en stiliseret Gade. Det er godt. Men det er en moderne, todelt Dekoration, man faar at se; vi er baade inde i Lucretias Hus (venstre Side af Scenen) og ude paa Gaden (højre Side). Et saadant Arrangement kendtes ikke i Holberg-Tidens Teater. Det frembyder mange Muligheder for Spil, men har ikke med sand klassisk Stilkomedie at gøre.

Lucretia er i Gerd Egede Nissens virtuose og inspirerende Fremstilling en vittig Karaktértegning af noget evigt kvindeligt. Ogsaa Holst-Jensens Petronius er en overlegen Karaktértegning, sikkert den morsomste, der nogen Sinde og noget Steds er præsteret i denne Rolle, som her ganske simpelt bliver Stykkets mandlige Hovedparti. Alene i denne Mands Øjne og Øjenbryn laa et ironisk Perspektiv af Videnskabsmandens snævre Aandsoverlegenhed over almindelige kødelige Dødelige — inkorporeret især i Tjeneren Henriks Skikkelse. Henrik spilles af Alfred Maurstad, Teatrets heldige Peer Gynt-Fremstiller fra i Fjor, en meget viril ung Teaterprimitivist, som i Pernille, den purunge Gøril Havrevold tilmed havde en højst inciterende sex-appealsk Partner. (En anden Ting er, at Pernille i „Den Vægelsindede" ikke skal være nogen ung Pernille, men en gammel, myndig Pige — alene det forklarer hendes Forhold overfor Herskerinden og dennes Luner). Men disse fire Figurer var altsaa Forestillingens fire kunstneriske Matadorer.

De to af Holberg saa omhyggeligt udførte kontrasterende Karaktérer, Asketen Eraste og Solderisten Apicius, spilledes i ren Marionetteaterstil af Tore Foss og Lasse Segelcke. Til Gengæld spilledes de respektive Damer, Helene og Leonore som to unge, indtagende Piger, hvad der var aldeles meningsløst, thi kun hvis Apicius og Eraste er skildret som virkelige Karaktérer („Mennesker"!), kan det tillades dem til Slut at blive gift med de to nydelige Frøkener. Er de derimod Karikaturer, maa deres Partnere ogsaa være det, to halvgamle giftelystne Piger — som Helene og Leonore iøvrigt meget vel kan opfattes, hvis man endelig vil.

Forestillingens Hovedstyrke og det, som især gjorde den lærerig for en dansk Holbergentusiast, var selve den *Tekstversion*, hvori Komedien for første Gang præsenteredes. Af Holbergs gamle 5 Akts-Udkast til Stykket var der her tilvejebragt en ny Første-Akt af den ypperligste Virkning, ikke mindst for Fremstillerinden af Titelrollen. Mens „Den Vægelsindede" ved alle tidligere Opførelser først gør sin Entré sent i

Handlingen, med Ønsket om at faa fremskaffet den Portechaise, som hun siden alligevel ikke bruger, — præsenteres hun her straks i en lang *Monolog*, der tillader Stykkets Titelfigur at lægge selve Grunden til Figuren, de syv Sind svarende til Kattens syv Liv. Dette er saa tiltrængt, som det er nyt. Det har altid været en urimelig Indskrænkning for dette Stykkes Hovedperson, at den ikke, som næsten alle Bipersonerne, har en Monolog, som den og Publikum kan gaa ud fra. I Gerd Egede Nissens Fremstilling fremsagdes Monologen, mens den Vægelsindede gjorde sit Morgentoilette og iførte sig en Række forskelligt-farvede Skørter, symboliserende Dagens Suite af skiftende Humører. Gerd Egede Nissen sagde og spillede denne Monolog med overbevisende Vittighed og klar Karakteristik. Hendes Vægelsindede er en dum Kone, omend smuk og chik, hvis langsomt arbejdende Hjerne forgæves søger at følge i Hælene paa hendes eget ustyrlige Temperament og dets Udsving. En lille, næsten umærkelig Talefejl, et svagt Læsp fuldstændiggjorde Billedet af ret raadvild Kvindelighed overfor den vanskelige Verden. Det var en stor Sejr.

Vintersæsonens Nyhed paa Nationalteatret „Paa Frugterne skal de kendes" af den kendte Oslo-Læge Alex Brinchmann led en krank Skæbne og er da ogsaa kun et ufuldbaarent dramatisk Produkt. Det handler om en Kvinde, der staar mellem to Mænd, hvoraf ingen vil give sig helt til hende. Den ene er en stor Forretningsmand, hvis halve Liv er Forretningen, Karrièren — den anden en Sværmer og Svækling, der fortaber sig i golde Fantasterier og i Selvbeskuelse. Til sidst tager hun sit eget Liv; hun er træt af Ord. I Programmet har Stykkets Forfatter givet en ypperlig, koncis Definition af det, han har villet vise, „Værdien af sund Egoisme", „Overskudsmennesker, som evner at give", „Tre Mennesker, som gennemgaar en Vækkelse" etc. — men som saa ofte med debuterende Dramatikere oplever vi, at Forfatteren selv véd, hvad han har ønsket at vise, men ikke har haft Evnen til at vise det, men derimod noget andet. Udførelsen har forfejlet Tanken. Karaktérerne har ikke formet sig under hans Hænder, navnlig de to Herreroller er ikke alene nærmest uspillelige som Roller betragtet, men blottet for enhver Interesse, selv om de bliver spillet med den største Kunst. Med Kvinden gaar det bedre. Hendes stigende Depression, mens hun kæmper for at finde sjælelig Genlyd hos blot én af dem, hun elsker, er klogt skildret og blev i alt Fald klart spillet af Gerd Egede Nissen, der her, umiddelbart efter sin Komediesejr i Holberg, vandt en moderne Tragediesejr. Hun

spænder kunstnerisk meget vidt. Den Interesse, der i Oslo har knyttet sig til Stykket, skyldes et Oxfordmotiv, som er indlagt i det; den ene af de mandlige Hovedpersoner, Svæklingen, er blevet „changed", og vi faar i et Par Optrin at se, hvilke usle Følger det faar i hans daglige Liv. Der var i dette Replikskifte adskilligt, som bed og sved. Stykket har Alvor, men mangler kunstnerisk Styrke og blev heller ikke stærkt spillet. Det var Teatrets unge mandlige Kræfter, der spillede de modne mandlige Hovedroller. De virkede som Børn — omend naturligvis højst talentfulde Børn.

*

Noel Coward er ikke for Børn. Han er en forfaren, kynisk Teaterskribent med en fluorescerende Moral. Men han har en smittende Vittighed og en blændende dramatisk Teknik. Tilmed er „Design for Living" hans ypperste Lystspil. Vi kender det fra Film, hvor Lubitsch satte det i Scene med en mønstergyldig Besætning. (Hopkins, March, Cooper, Horton). Det er en højst amoralsk Komedie om Gilda, der elskes af baade Leo og Otto og elsker baade Otto og Leo, og samlever snart med Otto, snart med Leo, men helst med den ene, naar hun officielt er forlovet med den anden. Til Slut flygter hun fra sit Livs Roderi i Armene paa Ernest, den rare gamle Fællesven af dem alle, en kønsløs Kunsthandler — men Leo og Otto opsøger Parret i Fællesskab og kræver hende udleveret. Hun hører *dem* til. De har gjort op med alle moralske Hemninger og agter at starte en legaliseret „Trekant". Dette er jo forvovent nok, men det har fra Cowards Side Tone, en Tone, som maa findes, hvis man vil spille det. Tonen er kontinental. Spillet er et Overmenneskespil, ganske vist med en sagte Undertone af Ironi, noget i Retning af Tonen fra Huxleys „Fagre nye Verden". Først og fremmest foregaar det mellem internationale Sølv- og Platinmennesker. I Nationalteatrets Udgave blev det lokalt i Stedet for internationalt. De tre unge Mennesker blev tre unge Norske, af hvem man ikke lader sig Cowardske Postulater og Paradokser sige. I Stedet for en amoralsk blev det en umoralsk Komedie. Kunsthandleren taler om „modbydelig erotisk Labskovs" mellem de tre, og vi maatte give ham ganske Ret. I første Akt taler Ernest om Gildas „pinefulde Krumspring". Ja, det var netop, hvad vi fik at se. Lillemor von Hanno, der spillede Rollen i Stedet for Aase Bye, som den var tiltænkt, var ingen forførende international Platin-Pige, men lidt forgræmmet forvirret som unge skandinaviske

Piger let bliver det, naar de slippes ud i en Verden, de ikke kan klare. Gilda mindede i Handlingens Løb ikke lidt om Holbergs Den Vægelsindede, men det var ikke Meningen.

En Kritikers Indvendinger er utaalelige. Men tro mig: til Tider er de det ogsaa for ham selv. Vi er utilfredsstillede Sjæle, der jager af Sted for at finde den helt gode Kunst eller det fuldendte Udtryk, maa man vel hellere sige, da det er Teatrets flygtige Kunst, Talen er om. Et saadant fuldendt Udtryk møder man ikke ofte; men Oslo byder i hvert Fald paa een Forestilling af næsten uovervindelig Kvalitet. Det er Ibsens „Et Dukkehjem" paa Nationalteatret, med Thora Segelcke som Nora, iscenesat af Halfdan Christensen — *og spillet i gammeldags Kostumer.* Det er flovt, at Nordmændene her skal give de danske Ibsen-Fortolkere saa grundig en Lektion. Københavnsk Teater og danske Primadonnaer har i en Aarrække stridt mod den Tanke, at Ibsen skal spilles historisk; men det skal han. Det er den eneste Vej. Opførelsen paa Nationalteatret bekræftede dette. Maaske aldrig nogen Sinde siden Stykkets bevægede Førstesæsoner har det virket med en saadan Kraft, med saa „vedkommende" et Indhold som nu; og hvorfor? Fordi det hasarderede Postulat, at Ibsens Mennesker og Problemer skulde være moderne, endelig var fjernet. Det er det, der først og fremmest har skilt den store Nordmand fra de sidste Aartiers Teaterpublikum og faaet dem til at finde ham mere forældet, end han i Virkeligheden var. Ibsen er historisk som Shakespeare, Holberg og Molière. Men anerkender man, at han *er* det, og ser Stykkerne i deres Tids Kostume, kommer Alméngyldigheden i Digterens rent menneskelige Greb om sine Personer pludselig frem igen. Hans dramatiske Geni lyser med dobbelt Kraft, viser sig tidløst og evigt. Fejlen her hjemme har nok ligget i, at for den ældre Generation af vore Teaterfolk er Ibsen endnu en Mand, man kan huske, altsaa fra „vor Tid". Men dobbelt beundringsværdigt er det derfor, at det netop er en gammel Instruktør, der har foretaget den nye Iscenesættelse. Den er for Halfdan Christensen en Triumf af de ualmindelige.

Ham maa man vel navnlig tilskrive Æren for Linien i den nye Nora-Fremstilling. Den er for første Gang fuldkommen hel. Der er den strengeste Sammenhæng mellem Første- og Sidste-Akt. Nora er i første Akt en Kvinde, der er tvunget ind i en fremmed Form: *„Lærkefuglen" og „Egernet" er én af de Opfattelser, Mænd har af deres Koner — og som Konerne langsomt omformer sig efter, jo mere jo mindre selvstændige*

Karaktérer de er. Og vi saa i Thora Segelcke en Nora, som er et uselvstændigt Væsen, men et Væsen med mange uudtalte Muligheder. Katastrofen med Forskrivningen bliver for hende som et Jordskælv, en Vulkansprængning. Det, vi oplever, er en Naturkatastrofe, udspillet for vore Øjne i et fredeligt opdyrket Agerland. Og i sidste Akt ingen Kvindesagskvinde, der fuldtrustet som en Valkyrie træder frem og oplæser sit Ibsenske Manifest, men et sprængt Menneskesind, en Kvinde, der siger alle disse mærkelige Ord med Besvær, søgende, men med fuldt, omend langsomt Overlæg. Det har altid været saa urimeligt, at denne Nora, veltalende som en kvindelig Fabriksinspektør paa en Talerstol, skulde erklære sig selv udygtig til at opdrage sine Børn — og i Stedet efterlade dem hos den Mand, hun — med Rette — foragter! Dette blev nu forklarligt; den Nora, vi saa, var virkelig ikke dygtig til noget som helst. Et sprængt Menneske i sjælelig Panik, der maatte forlade Hus og Hjem for at komme til Besindelsen igen og samle Stumperne og Stykkerne af sig selv i en ny Form, som hun og vi andre saa haaber maa blive hendes egen. Dette var saa stærkt, som det var selvfølgeligt. Og Stykkets Helhed virkede med en fuldkommen Friskhed. Den gamle Dramatiker har skabt en Kvindeskikkelse, der hører til de notableste i Litteraturen — men ogsaa Stykkets Handlingsforløb blev nu vedkommende og nuværende. Selve *den ægteskabelige Proces* mellem to Mennesker, og det Forløb, denne Proces kan tage, naar den ene af Parterne har tiltaget sig en dominerende Plads overfor den anden, er i dette Stykke skildret paa eviggyldig Maade. Opførelsen er en Sejr for „Et Dukkehjem", men Sejren har videre Perspektiver for Opførelsen af alle de bedste Ibsenske Stykker. Saa paradoksalt det kan lyde, spillet i historiske Kostumer, men ogsaa først da, er de hævet op over enhver Tidsafhængighed.

Thora Segelckes Nora er en Præstation i Verdensformat. Som Skuespillerindetype minder hun halvt om Paula Wessely, halvt om Anna Borg. Selv er hun paa en Gang primitiv og virtuos. Virtuost gengav hun Lærkefuglens paatagne Kvidren, et Bjældeværk spændt uden om en Menneskesjæl. Og i Andenaktens stigende Rædsel og Fortvivlelse spillede hun løs med nogle Toner af vild og primitiv Følelse, som næsten gjorde ondt i Sjælen paa den, der blot saa til, og i enkelte Øjeblikke fik En til at føle det, som deltog man personligt i en sønderrivende Konflikt. Ypperligt spillede ogsaa Lasse Segelcke som Helmer. En ung Karaktérskuespiller, noget i Henrik Bentzons Format, der i Hænderne

paa den rette Instruktør har ubegrænsede Udviklingsmuligheder. Thi Indtrykket af Instruktionen bag denne Forestilling var dog det mest imponerende. Det var ikke blot det heldige og vittige ydre Arrangement fra 80erne, Palmen i Vinduet, det grønt betrukne Mahognimøblement, den pompøse hvide Kakkelovn ud paa Gulvet og Entréen med sine uhyrlige Glasruder ud til 80ernes haabløse „fine" Trappeopgang. Nej, det var en Instruktion i hvert Ord og hver Bevægelse. Der sprællede en Nerve i hver eneste Replik, der var dybe menneskelige Perspektiver i hver eneste Scene, og først og fremmest var det *Drama*. Paa Teatret gælder det før noget andet (og selv om det ikke passer fine psykologiske Instruktører at høre det) — de dramatiske Virkninger. Og man har ikke før set det dramatiske i Ibsens sceniske Opbygninger til den Grad komme til sin Ret i alle Optrin, selv de fredeligste. Det var en Dramatik, som udløste Elektricitet gennem alle Stykkets tre Akter, en Dramatik, der sprang som Gnist paa Gnist fra Scene til Scene og fra Person til Person. Til Slut var Stykket som en glødende Ovn, hvis Varme slog skoldhed ud over Tilskuerpladsen. Halfdan Christensen er en Instruktør af den Art, vi i en Menneskealder har savnet i dansk Teater. Der er Instruktørnød i Skandinavien, hvorfor udveksler vi ikke Instruktører fra Forestilling til Forestilling paa de tre Landes førende Scener? Hvorfor er det kun Illusionisten, Tryllekunstneren Per Lindberg, der er ambulant skandinavisk Instruktør? Hvorfor er det overhovedet Kontentum-Magere, Projektør-Ekvilibrister, Faldlems-Virtuoser, der har Navn af „Instruktør" i vor Teaterverden — naar den sande Instruktion dog bestaar i at faa Stykkets indre Spænding til at gløde i lysende Ord inden for en Teaterstues tre Vægge?

„Et Dukkehjem" er norsk Teaters største Indsats af Kunst i Aar. Teatret i Oslo er paa sin Vis langt fremme. I sit løbende mondæne Repertoire viser det ofte større Smarthed, men ogsaa større Overfladiskhed end København. Oslo har et Verdensstad-Kompleks, som København ikke har. Vi tager det hernede roligere, at vi ikke er en større By paa Kortet, end vi er. (Til Tider maaske lidt for roligt. Bjørn Bjørnson siger, at vi ikke følger med, som vi burde. Maaske har han Ret. Man kan ved at gøre kunstneriske Erobringer blive en „større" By, end Befolkningstallet viser). I Sceneteknik og ydre Teater er Oslo endnu et Stykke tilbage i Teaterkunstens Stenalder. Selv om det at tale om Skuespillernes Parykker for en Kritiker er noget nær Prostitution, efter at Hannen Swaffer i sin Tid var paa Besøg i København og ikke talte om

andet — maa det dog maaske være tilladt at sige, at Oslo godt kunde have trængt til, at en kritisk Skypumpe en Dag havde roteret over Byen og revet Parykkerne af mange af Skuespillerne, saavel de ældre som de yngre, men især paa Nationalteatret. Filmen har lært danske Skuespillere noget, som den endnu ikke har faaet lært norske. Mange af dem spiller med stridt Hestehaar, Uld og Hør paa Hovedet og gør af den Grund en besynderlig Figur. Hvidkridtede Tindinger er ogsaa i større Kurs i Oslo end i København, Patina paa Huse, der savner sand indre Værdighed!

Men et Teaterbesøg i Oslo i Dag er værdifuldt at gøre alligevel. Der spilles god Komedie, og bedst Komedie i de store, gamle Forestillinger. Det er en Kendsgerning, som bekræfter en vigtig Ting angaaende selve Teatrets Fremtidsudsigt, en Sandhed, som længe har dæmret. Underholdningsteatret gaar maaske en krank Skæbne i Møde, truet af Filmen. Men Kvalitetsteatret (med nyt og gammelt Repertoire) har hele Fremtiden for sig. Der er Skuespil-Opførelser af de store, sceniske Klassikere, som til enhver Tid vil bevise deres Gyldighed, kunstnerisk jævnbyrdige med de største Maleres Mesterpræstationer — uudryddelige fra Kunstens og dermed fra Menneskehedens Marked paa samme Maade som Verdenslitteraturens ypperste Mesterværker.

12., 13. Februar 1937. *Aftenposten* (Oslo) og *Berlingske Tidende.*

Dødsdansen; Poul Reumerts Gæstespil paa Dramaten.

Strindberg skulde kæmpe med 1. Maj og med Foraaret, men Strindberg sejrede. Denne Opførelse af „Dødsdansen", en kunstnerisk Oplevelse i sigselv, var baade som Drøm og som Mareridt; man vaagnede efter det, og det var stadig 1. Maj, og det var Foraar. Men man havde været gennem et Helvede af Virkelighed og Vision.

„Dødsdansen" hører til Strindbergs mærkværdigste Stykker. Ikke ved sit Sujet, ikke heller ved sin Form — men ved selve sit Indhold, et Indhold af bitter Viden, der raaber tværs igennem Stof og Form. Man kan noksom prøve at fornægte dette Indhold, denne Viden — fordømme Stykkets Digter som en Maniak, en vanvittig Sortseer. Stykket lever dog. Det har Passager i sin Skildring af disse Ægtefolks Helvede med hinanden, hvis Alméngyldighed er saa paatrængende, at den ikke lader sig afvise. Hvem kan gaa hjem fra denne Forestilling uden paa et eller

andet Punkt at føle sig truffet, afsløret? Det er Stykkets Storhed. Dets utrolige Skildring lader sig ikke afvise. Al Strindbergs bitre Ægteskabsdramatik har i dette Stykke ligesom samlet sig i en besk og dræbende Essens.

Men det er ikke noget let Stykke at spille. For en populær Betragtning har det kun to Roller; men det *har* tre. Og saa sindrigt har Strindberg blandet sine Kort, at det helt er overladt til Skuespillerne at afgøre, hvor Stykkets Eftertryk skal lægges — banalt sagt, hvor Stykkets Sympati er at finde. Hvem har Ret i denne makabre Narredans? Ingen har Ret. Alle er lige medynkvækkende. Nuvel. Men ved hver eneste Opførelse vil der alligevel ske en Markering, en „Karaktérgivning", eftersom Rollerne er stærkt eller svagt besat, rigtigt eller forkert. *Stykket ændrer totalt Fysiognomi efter det Teater, paa hvilket det spilles.* Det gør „Dødsdansen" til saa forunderligt et dramatisk Værk. Det lever paa en anden Maade under Fremstillernes Hænder end andre Stykker, hvis Facit én Gang for alle er givet. Ikke to Opførelser af „Dødsdansen" er ens. Derfor er det saa spændende et Drama at spille — og at se.

Finessen ved Stykket, dramaturgisk set, ligger i, at begge de to „egentlige" Hovedpersoner lyver. Det er ikke muligt ved Læsningen at afgøre, hvad der er Løgn og hvad der er Sandhed af, hvad de siger. Naar de beskriver deres Samlivs grænseløse Elendighed overfor Kurt, véd man ikke, om de taler fuld Sandhed — *for de praler ogsaa med deres Ulykke.* Det er overladt til Skuespillerne at give en Illusion af Sandhed og en Illusion af Løgn — den, der lyver bedst, sejrer overfor Publikum. Ogsaa af den Grund skifter Stykket Karaktér fra Gang til Gang. Hvad skal man tro?

„Dødsdansen" har nylig gaaet i København og været en stor Succes. Baade for Poul Reumert og Bodil Ipsen blev det en Triumf, ja maaske endda især for Fru Ipsen. Hun gav et saa forunderligt gribende Billede af denne Kvindes Forfald — men saa gribende, at Skildringens Sympati samlede sig om hende. Hun var Ofret i dette frygtelige Ægteskab. Ikke noget betydeligt Menneskevæsen, snarere medynkvækkende ordinær — men dog en ulykkelig Slave under en tyrannisk Mand. Hun var en Kvinde, der var øvet Uret imod. Og som aldrig kunde række Manden Haanden til Forsoning, heller ikke da han til Slut ligger kastet som et Vrag op paa Stykkets Bred, en Kæmpehval, der uhjælpeligt er viet til Død og Undergang. I Lyset af denne Fremstilling saa man Reumerts Kaptajn for kun faa Maaneder siden i København. Og man var indstillet paa at gense ham under samme Synsvinkel nu.

Men ved Forestillingen paa Dramaten skete det forunderlige, at Reumert *virkede* anderledes, skønt han *spillede* paa samme Maade. Præstationen antog en ny Dimension, fordi hans Medspillende var af en anden Mentalitet! Stykket blev nyt. Fru Tora Teje gik ikke som Fru Ipsen *under* Reumert, men over ham. Han blev hendes Offer og derfor den egentlig tragiske Figur! Fru Teje er jo Uvejrsskuespillerinde, Lidenskabs og Ondskabs-Skuespillerinde i en ganske anden Forstand end Fru Ipsen. I den store tredje Akt, hvor Kaptajnen kommer hjem fra Byen og knækker de to andre, som man knækker Tændstikker, naaede Stykket sit Højdepunkt i København. Men i Stockholm blev Højdepunktet den paafølgende Scene mellem Alice og Kurt. Fru Teje spillede her med et Furioso, der gjorde Kaptajnens foregaaende Optrin til den tomme Maskerade, som det i Virkeligheden er. Man saa de vilde og primitive Kræfter i denne Kvinde. Ikke mindst i Scenen, hvor hun tvinger Kurt til at knæle for sig — den Scene, Fru Ipsen helt *udelod* af sit Spil! Som Fru Tejes Alice her behandlede Kurt, i Kraft af sit Køn, har hun ogsaa behandlet Kaptajnen et Liv igennem. De Ydmygelser, Kaptajnen har gennemgaaet, forstod man først nu. Stykkets Indhold fik en ny Drejning. Der er ikke Tvivl om, at denne svenske Drejning er mere Strindbergsk, end den vi saa i København. Og den kom i høj Grad Poul Reumert til gode. Hans Fremstilling blev først nu i sand Forstand tragisk — hvad den ikke var i København.

Poul Reumerts Kunst er skattet i Stockholm. Det kan kun fryde en Landsmand. Men netop som Landsmand maa man samtidig for den fulde Forstaaelses Skyld pointere, at den særlige Art af Reumerts Fremstillingskunst er opstaaet med Henblik paa Det Kgl. Teaters Kæmperum. Der spilles Komedie paa en anden Maade i København end maaske paa nogen anden Nationalscene i Verden, bl. a. af den Grund, at der ikke kan spilles det, man almindeligvis kalder „naturligt". Rummets Dimensioner forbyder det. Hvad der derfor straks falder i Øjnene af udpræget „Ageren" hos Reumert, er et Resultat af det Teater, for hvilket han har skabt sine Mesterpræstationer. Han saa at sige modellerer dem op, i overnaturlig Størrelse. Paa Det kgl. Teater virker de ikke overnaturlige. Han er som Scenekunstner Plastiker — og i ingen af hans Præstationer fra de senere Aar ses dette saa tydeligt som i hans Kaptajn Edgar. Han har modelleret en Kolos paa Lerfødder. En imponerende Skikkelse, vel værd at vise frem.

Skulde en Indvending rettes mod hans Præstation, maa det være denne: Man ser ikke nok, at det er Kaptajnens *sidste* Dans, vi over-

værer. Reumert har tværtimod ligesom villet give et Perspektiv af noget, som uendeligt fortsættes. Men det er ikke Strindbergs Mening. Stykket handler om Mandens Sammenbrud. Han er jo ved at blive blind, Tobakken tages fra ham, Whiskyen tages fra ham, han raserer sit Hjem med sin Sabel — tilbage er kun Sygdom og Død. Det, vi overværer, er at ligne med Anfaldet, naar man forhindrer en Delirist i at drikke. Tredje Akt er Resultatet af en legemlig Opbrændingsproces. Hvis Reumert havde pointeret dette, var Præstationen blevet større endnu — fordi den var blevet mere umiddelbart forstaaelig.

Men ellers kun umiddelbar Beundring for en Kæmpepræstation. Beundringen fordelte sig i Aftes paa Forestillingens Totalitet, paa Fru Teje — men ogsaa paa Gabriel Alw, som viste, at ogsaa Kurts Rolle kan spilles. Paa Det kgl. Teater blev Carlo Wieth knust som et Straa mellem to Møllestene. Men ogsaa ham maa man holde Rummet til gode. Paa en intim Scene kan vi faa at se, at ogsaa Kurt er et Menneske. Gabriel Alw fik smukt frem, at Kurt er en meget ensom Mand. Det forklarer hans Underlegenhed overfor Kvindedyret Alice — og hans Fald. Det var helt gribende at se hans afværgende Hænder og hans Øjne, mens Lidenskabens store Fugle slog med Vingerne omkring ham.

Forestillingens Helhed blev en stor Sejr. Man kan beklage, at Stockholmerne ikke fik Bodil Ipsen at se i Samspil med Reumert i en af hendes ejendommeligste Præstationer fra de senere Aar. Men man kan lykønske Dramatiska Teatern til, at det som Forestillingen nu blev, fik Lejlighed til at vinde en Sejr for Strindberg, hvad der kunstnerisk er betydningsfuldere og større end, at en Kunstner eller to personlig erobrer en By.

2. Maj 1937. Gæsteanmeldelse i *Dagens Nyheter* (Stockholm).

Laser og Pjalter (Die Dreigroschenoper).

Stykket er en af Perlerne i det moderne Teaterrepertoire, men har i Danmark haft en besynderlig Skæbne. Det blev for 7 Aar siden en Begivenhed paa Det ny Teater — men først efter at det var taget af Plakaten. Opsætningen af Svend Gade var ogsaa svag, men Gerda Madsen vandt Ry paa sin „Sørøverjenny". Siden er Melodierne blevet Folkeeje, og en Opførelse paa Det kgl. Teater har været drøftet som paakrævet.

Det burde ogsaa være sket, men politiske Briser blæste Initiativet over Bord. Nu kommer *Riddersalen* og sætter det fordringsfulde Værk op paa sin Tallerkenscene. Her blæste selve Kendsgerningerne (ɔ: Stykkets Krav) imod en heldig Opførelse. Til i Gaar turde man kun rose det lille Teater for dets Mod; hvor meget mere anerkendende maa man i Dag ikke udtale sig, siden Forsøget virkelig blev til en Forestilling og det en Forestilling, som i høj Grad er værd at se.

De idéelle Fremstillere af Stykkets Roller savnes i Øjeblikket i dansk Teater. Dets sceneteknikske Krav kan ikke opfyldes paa saa lille en Scene. Hvad man manglede i Aftes, var Atmosfæren af menneskelig Elendighed omkring og bag ved Stykkets Optrin, den Atmosfære, som skal understrege dets grelle Satire. Der manglede ogsaa Perspektivet af utalte Menneskemasser bag de handlende Personer. Hele Londons Underverden af Tiggere, Tyve og Skøger skal usynligt spille med paa Teatret. Og Tiggernes store Procession paa Kroningsdagen skal være en monstrøs Realitet bag Sidsteakten, som nu virkede mærkelig bar. Dygtige Solister, men uden Kor! Vi fik „Laser og Pjalter" at se som en Slags Tribunespil, energisk Optræden af et lille, men dygtigt Ensemble paa en kun svagt varieret arkitektonisk Opbygning, som Arne Jacobsen var Mester for. Hvad derved kom til at mangle er indlysende: Tiggerkongens makabre og groteske Stormagasin for Humbug og Elendighed — men navnlig Hestestalden, i hvilken Polly fejrer sit Bryllup med Rufferen og Mestertyven Macheath, mellem stjaalne fornemme Møbler, med Sølvtallerkener og Stager — men med Halm paa Gulvet og Maanen, Sohos Maane, kiggende ind gennem Taget. At Londons Politimester kommer paa Gratulationsvisit hos Mestertyven i *de* Omgivelser, er en dramatisk Sensation, en Effekt, et Kup! I Aftes kom han kun ind paa „Tribunen", hvor de alle færdedes, og alle kunde færdes.

Men Sejren i Aftes blev vundet trods Manglerne og blev det ved en ganske sjælden Intensitet i selve Spillet, i Instruktionens Stramning af Situationerne — og i den ualmindelige Nerve, hvormed alle de Optrædende gik paa og underlagde sig først Tribunen og derefter Publikum. Denne Intensitet, denne Nerve er først og fremmest Per Knutzons Triumf og betyder et nyt Trin i hans Udvikling som Instruktør. Vi er efterhaanden vant til, at Forsøgsteatre arbejder sig væk fra det „dramatiske" i den Forstand, at de mere og mere bevidst sløjfer Illusionen ud fra det kendte og rigtige Slagord, at „Teater er Teater". *Men Illusionen, der kan sløjfes i Dekorationer, Kostumer og make-up, maa aldrig op-*

gives i Spillet. Paa Spillets Illusion beror hele Teatrets Virkning. Skuespilleren „gaar op" i en given Situation og „river Tilskueren med". Det er selve Kriteriet for al Teaterkunst. Det var det, som skete i Aftes, især i den helt forbløffende glimrende anden Akt, hvis tre Situationer, Macheath flygter, Macheath paagribes (i Bordellet) — og Macheath i Fængslet, virkede som tre haarde, sikre Piskesmæld af scenisk Intensitet.

Det var ved denne dramatiske Stramning af Optrinene, at Riddersalens „lille" Opførelse i Aftes overtraf Det ny Teaters „store". Her blev spillet paa Livet løs. Og først naar der bliver det, kommer Stykkets ironiske, bevidst parodiske Slutning med „Kongens ridende Sendebud", der paa Trods af al Fornuft redder Slynglen Macheath fra Galgen, til sin Ret som en Kontrastvirkning, en Vittighed og — en Grimasse. Stykket er med al sin „Festlighed" jo samtidig et af de beskeste i den dramatiske Litteratur. Hvert eneste Menneske i Teatret skal have Rebet om Halsen sammen med Macheath.

Lulu Ziegler var ikke Polly og Erling Schroeder var ikke Macheath. Men de leverede begge værdifulde Præstationer. Hun er jo mere *chanteuse* end Skuespillerinde og greb Rollen an fra det Udgangspunkt. Sangene blev sunget med Effekt, presset for hver Draabe af deres Udtryksmuligheder. Men Polly skal ikke være „betydelig", Polly er Liljen fra Rendestenen, Blomsten fra Soho, Baggaardsbarnet med Naivitetens store hvide Vinger, trods al „Fordærvelse", og heri ligger Figurens Pointe. Hun skal netop ikke kunne „foredrage". Men hvor kan man forlange det af Lulu Ziegler?

Erling Schroeder er lige saa langt paa den anden Side af Macheath, som Osvald Helmuth i sin Tid var til den ene Side. Men for Osvald Helmuth blev Rollen en vigtig Milepæl i hans Udvikling som Skuespiller. For Schroeder er den det samme. Macheath er ganske givet den „færdigste" Præstation, han har leveret i København. Han saa fantastisk ud, sang rentud ypperligt og havde i de dramatiske Optrin stor Autoritet. I Fængselsoptrinet havde han en Snerren i Stemmen, en Rovdyrspændstighed i Udtrykkene, som er Stykkets, men som for ham er nyt Land erobret.

Ægteparret Peachum var Peter Nielsen og Ann Sofi Norin. Han er rigtig som Type, men som Kunstner ikke fantastisk nok og mangler Sangstemme, de Bastoner, som skal give Koralen til Slut dens Virkning. Peter Nielsen rasler med rustne Søm, naar han taler, som naar han synger. Ann Sofi Norin var derimod aldeles dækkende. Hun er

utvivlsomt den bedst egnede af alle københavnske Skuespillerinder til netop denne Rolles og dette Stykkes groteske Stil. I Tiggerfinalerne var det hende, der satte Prikken over alle I'erne. Vald. Skjerning var morsom som Politidirektøren, men manglede grotesk Festivitet i Kostumeringen til Slut. Det skal være selve Svaneridderen, selve Lohengrin, der kommer ind, og „skøntsyngende" (gerne med Tilbøjelighed til „Knødel"!) adler den benaadede Bandit. Tove Bang var effektfuld som Jenny fra Bordellet, et Under at skue, Børge Munch-Petersen morsom, men forkert (ufarlig) som Jimmy Knockout — og Bjarne Henning-Jensen sang Indledningssangen med det sejgeste Skælmeri og med netop den „Uskyldighed" i Udtrykkene, som gør dette „morsomme" Stykke til saa alvorlig en Sag.

Teksten er nu som før af Mogens Dam, med kvikke Aktualiseringer; blandt hans Oversættelser indtager den ellers en Særplads ved sproglig Fyndighed, men tillige ved Meddigtning paa egen Haand og ud af et beslægtet Gemyt. Orkestret bag Scenen lededes af Jens Schrøder. De vanskelige Indsatser klaredes med Glans — til Slut faldt ogsaa Publikum ind, hvor det skulde.

18. September 1937. *Politiken.*

Ejnar Howalt: Hvis jeg havde Penge –

At Ejnar Howalt havde Talent har længe været indlysende. Men at det virkelig skulde lykkes ham at vinde en dramatisk Sejr var efterhaanden blevet tvivlsomt, dels paa Grund af selve Arten af hans Talent, dels ogsaa fordi ihærdige Ildtilbedere gjorde deres bedste for at forvirre hans Syn paa sig selv og bl. a. for tidligt udstyrede ham med den Martyrglorie, som i Danmark ellers kun er de Dramatikeres sikre Udmærkelse, som ikke er gode nok til at blive spillet paa Teatrene.

Men Ejnar Howalt blev altsaa endelig spillet, og han var god nok. Fru Betty Nansen har Æren af baade at have indset det og bevist det.

Howalts Styrke er hans Sans for alméne Emner. Hans Komedier handler om Politik, Jura eller Økonomi. I Maaden, hvorpaa han nærmer sig disse Emner, minder han om de store klassiske Komedieforfattere. Men paa et afgørende Punkt fjerner han sig atter fra dem. Han kan ikke forme bærende Figurer til sine Emner. Han kan ikke gennemføre nogen hel eller stor Mennesketegning eller Typetegning. Hovedrollerne i hans

Komedier spilles af Emnerne selv — og det er en Svaghed for en Komedieforfatter, en Svaghed, som ogsaa føleligt sporedes i Aftes. Den dramatiske Interesse for et Skuespil har altid i en overvældende Grad været knyttet til Interessen for de Personer, der spillede i det — og det var denne manglende Interesse, som slog Howalts tidligere Stykker ihjel.

Til Erstatning for sin bristende Evne for hel Personkarakteristik har Howalt saa til Gengæld sin ganske egenartede og træfsikre Replikkunst. Han siger vittigere Ting end nogen anden dansk Dramatiker i Øjeblikket. Det var da ogsaa paa Replikkerne, at han i Aftes tog alle de afgørende Stik hjem. Resten blev taget af selve Farten og Flugten i den lille Komedie, som med fuld Ret i Programmet kaldtes for et „lystigt Spil". Howalt har lært sig Knaphed og Koncentration. Han har derved for første Gang afbødet sine Mangler. Men det skimtedes i Aftes, at den Dag ikke vil være fjern, da han ad den Vej ligefrem vil kunne komme til at *udnytte* dem.

Hovedemnet for hans nye Skuespil er selve Pengenes Begreb, Mammon, og den usle Menneskeverdens Forhold hertil. Intet Emne kan være mere klassisk for en Komedie. I Ben Jonsons Volpone og Molières Den Gerrige har vi de to klassiske Typekomedier derover. Howalts Stykke ligner dem i sin Flugt og i sin Moral. I sin Udformning gaar det sin egen snørklede Vej. I en fattig Lejekasernes Opgang lærer vi en Række Mennesker at kende, hvis Ulykke det er ingen Penge at have. Penge er Drømmen og Begæret. Paa en Kvist er der Falskmøntnerværksted, i en Port øves der voldeligt Overfald og en velspækket Tegnebog stjæles. Fem Tusind ægte Kroner gemmes af Tyveknægtene i Ejendommen af Frygt for Politiet — og falder i de gale Hænder. Nu er Pointen, at alle tror, at Pengene er falske. Den Mulighed, at de skulde være ægte, strejfer næppe nok alle disse forsultne, forjagede Sjæle. Pengene vandrer fra Haand til Haand, vi skimter i knappe Perspektiver, hvad Pengene, de ægte Penge, kunde have betydet for alle disse Mennesker — og Howalt er skiftevis besk og patetisk, forsoren og satirisk, tragisk og ironisk. Pengenes Blændværk marcherer forbi en Fattiggade, en Fattigopgang, et Fattighus! Til sidst brændes Sedlerne i Husets Skorsten, mens Tyveknægtene, der er kommet tilbage, dundrer paa Døren for at komme ind — men for sent.

Der er megen Vittighed i dette. Dog er Emnet næppe udtømt til Bunden. Til den helt gode Komedie vilde have hørt, at vi ogsaa

fik Reaktionerne at se, naar alle disse „Forsagere" fik at høre, at Sedlerne virkelig havde været ægte! Den Dødedans og Kehraus, der derpaa var fulgt, skal der dog maaske stærkere Lunger til at blæse til, end dem Howalt raader over. Han spidder paa Replikker, men blæser ikke paa Basuner. I dette Tilfælde vil det dog være uretfærdigt at bebrejde ham det. Der var saa mange ypperlige Enkeltheder og højtbegavede Optrin, at Totalindtrykket var Tilfredshed.

Tilmed var der Poesi i denne Komedie. Den gamle gale Opfinders Figur var et helt lille Digt for sig. Han sukker over sin Fattigdom, der vil forhindre ham i nogen Sinde at faa sin Opfindelse færdig. Men i et afgørende Øjeblik ved han meget godt, at Opfindelsen kun er Drømmen i hans Liv, en Drøm som han ønsker aldrig maa blive drømt til Ende. Allerbedst var dog en Nattescene paa Trappegangen mellem en ung Mand og en ung Kvinde, akkompagneret af det automatiske Lys, der slukkes og tændes og slukkes og tændes paa ny. I et saadant Optrin mærkes noget af det allerbedste i Howalts digtende Evne, poetisk og dog helt nær Virkeligheden; Virkelighedens egen Poesi, greben og genkendt af hver eneste Tilskuer i Salen.

Fremførelsen i Aftes, der bød paa saa meget fortræffeligt, havde ellers ikke sin Styrke paa netop disse to Punkter, fordi Opfinderen spilledes af en Dilettant og Sigfred Johansen som den unge Sømand paa Trappegangen manglede Figurens Romantik og kun havde dens, meget morsomt gengivne, Virkelighed. Ogsaa han er dog frigjort for Pengenes Tyranni og kender en lykkeligere Tilværelsesform. De skuespillermæssige Stik indkasseredes i øvrigt af Henrik Bentzon som et stateligt Subjekt, en Trappegangenes Løjtnant v. Buddinge, af Marie Niedermann som hans Kone, af Asbjørn Andersen som en ung kommunistisk Student, af Holger Strøm i sin bedste Form fra gamle Dage som en bondelumsk Lurendrejer, én af de Figurer, som viser, hvor nær Howalt i Tilbøjelighed staar de klassiske Komedier, endelig af Beatrice Bonnesen, som i to Smaaroller viste, hvor nyttig en Kraft hun er for københavnsk Teaterliv, som ikke maa slippe hende. Maaske *hun* burde have spillet den Hovedrolle som Opgangens kønne, beregnende, af Forholdene halvt fordærvede unge Pige, som Tove Grandjean nu udførte dygtigt, med køligt Talent, men uden *appeal*. Hun er dog vist den af alle Stykkets Personer, hvis Skæbne, Forfatteren har ment, skulde ligge os paa Sinde.

I de sidste Billeder var der lidt Vaklen, fordi Betty Nansen-Teatrets Scene er for lille til i klar Overskuelighed virkelig at rumme hele det

Verdensbillede *en miniature*, Howalt har villet vise os. Men i selve Sceneføringen og Persontegningen var der ingen Slingren. Optrinene blev fulgt med stigende Interesse og stigende Bifald af Publikum.

Dansk Teater har dermed atter vundet én af de Sejre, som det trænger til, og som vi har ventet af det som Bevis paa dets Levevilje.

2. December 1937. *Politiken.*

Nordahl Grieg: Nederlaget.

Det kgl. Teater foretog i Aftes Springet fra Fortidsteatret over i Nutidsteatret, fra Museumsdramatikken over i det Drama, som henter sit Aandedrag fra selve Tidens barske Aktualiteter. Teatret har i Aar tøvet længe med at foretage det Spring, som om det tvivlede paa sin egen Evne eller i hvert Fald holdt sig tilbage paa det hævdvundnes sikre Grund. Saa meget des ærefuldere, at Springet virkelig lykkedes, og Opførelsen af „Nederlaget" blev en af de helt store kunstneriske Bedrifter. Teatret vil med denne Forestilling samle alt, hvad der er af Teaterinteresse i dette Land, i ét eneste Brændpunkt.

Nordahl Griegs Stykke er selv et Brændpunkt, men ikke i politisk, slet ikke i kommunistisk, kun i menneskelig Forstand. Dets Emne er historisk. Det skildrer fjerne Begivenheder fra 1871, Begivenheder paa tidshistorisk Baggrund. Hvad der sker i dette Skuespil, det Livsbillede, der oprulles, har til Forudsætning den fransk-tyske Krig, det franske Kejserdømmes Sammenbrud, de tyske Hæres Besættelse af Frankrig og Belejringen af Paris, med den Nød, som deraf fulgte. Det er det Sammenbrud, Zola skildrede i „La Débâcle", og den Nød, Daudet har fremstillet i uforglemmelige Noveller, der er Udgangspunkt for, hvad Nordahl Grieg dramatisk vil gøre levende for os.

I den menige Befolkning i Paris, som de frygtelige verdenshistoriske Begivenheder gik ud over og overlod til Politikernes Naade (og til at stille deres Sult paa Rotterne fra Kloakerne og paa Dyrene fra Zoologisk Have) — var der Jordbund for en revolutionær Bevægelse, den, der fik Navn af „Kommunen". Paris' Smaaborgerskab, anført af naive Samfundsforbedrere, hovedløse Idéalister, fanatiske Terrorister og Nihilister, rekrutteret fra Akademikernes og Kunstnernes venstreorienterede „idéologiske" Grupper, tog i nogle korte Foraarsmaaneder Magten i

Paris for at prøve at gennemføre en Illusion, en Drøm — og lide et bittert Nederlag.

Med Kommunisme havde dette intet at gøre. Derimod meget med den gryende Socialisme, Demokratiets første aktive Fremstød mod Adelsvældet, Pengevældet, Militærvældet. Hvad Stykket skildrer, er dette første Fremstøds tragiske, men logiske og nødvendige Fiasko. „Kommunen" led Nederlag, fordi den — som en af Stykkets Personer rigtigt siger det — lededes af Dilettanter. Den led Skibbrud paa Menneskenaturens Blanding af Utilstrækkelighed og Slethed. Den led Nederlag paa Grund af det, som altid har været Demokratiets største Fare, Mangelen paa Enighed; Ordet er frit, og alle vil tale! De militære Myndigheder derimod raader over den farlige Overmagt, Ensrettetheden, Disciplinen; et ufejlbarligt Vaaben af stumme Menneskemaskiner og højttalende Krigsvaaben! Mitrailleusen var dengang tilmed lige opfundet og stod, i Versaillestroppernes Hænder, sin Prøve over for Paris' naive Befolkning, der kun havde Geværet (denne „rørende Ting", som *Thiers* kynisk kaldte den) at forsvare sig med — fra Barrikaderne!

I Fremstillingen af alt dette ligger der hos Nordahl Grieg ingen uforsvarlig Tendens. Man er sikkert for tilbøjelig til at raabe „Tendens", hver Gang man i Kunsten staar over for en Opfattelse. Men uden Opfattelse ingen dramatisk Kunst. Nordahl Grieg har set sit Emne i Sort og Hvidt, men disse Farver er netop den elementære Dramakunsts. Han har fremstillet et Nederlag uden at fortie Aarsagerne til det. Man lades ikke i Tvivl om, hvor hans personlige Sympatier ligger. Alligevel siger han i Handlingens Løb Demokratiet nogle af de bitreste Sandheder, som overhovedet kan siges det. Og hvor man i Stykket tror ham mest tendentiøs, f. Eks. i Fremstillingen af det bestialske Massemyrderi paa Kirkegaarden Père Lachaise til Slut, befinder han sig helt paa den historiske Sandfærdigheds Grund, og det fortjener at noteres. Hans Skuespil giver endda kun en svag Afglans af de Massemyrderier paa Montmartre, der virkelig fandt Sted, og hvormed Thiers endelig udslettede ethvert Spor af den forhadte Kommune og skaffede „Ro" i Paris.

Som Nordahl Grieg fremstiller dette, staar det nøjagtig tilsvarende at læse i den Beretning af et Øjenvidne, som i sin Tid udkom i Danmark, i Kaptajn Dinesens Bog „Paris under Kommunen", som man nu, da Emnet er blevet aktuelt, passende kan læse, hvis man søger Bekræftelse paa Tingenes virkelige Sammenhæng. Det er Kendsgerningerne, der taler.

Men Kendsgerninger alene skaber jo ingen Kunst. Det fængslende ved „Nederlaget" er Maaden, hvorpaa Forfatteren har udnyttet Kends-

gerningerne, udkrystalliseret dem i Optrin, der er paa én Gang saa brogede og pointerede som i et shakespearesk Drama. Som et stort Kostumestykke lod „Nederlaget" sig meget vel se; ogsaa alene som saadant vilde det blive en scenisk Sejr. Hvad der i dette Tilfælde gør det til mere end en Sejr, til en Begivenhed, er det moderne Perspektiv, der ligger bag alle dets vekslende Billeder, det store Bagtæppe, som det moderne Europas Politik i disse Aar har rullet op for vore Øjne, og paa hvilke disse Scener og Syner i Virkeligheden udspilles. Nordahl Grieg har regnet hermed; men kan man fortænke ham deri?

„Nederlaget" fremstiller i fortættet Form en Kamp mellem Nationalisme og Internationalisme, mellem Militærdiktatur og Demokrati, en gammel Kamp med et bittert, men lærerigt Udfald. Først og fremmest maner Stykket et Spøgelse frem, Tidens mest uhyggelige, Borgerkrigens — og vi trængte vel til at se det, netop vi, som tror saa lidt paa Spøgelser, at Spøgelserne en Dag let kunde overraske os. Den store Teaterkunst har til Opgave først og fremmest at rense Tilskuernes Sind ved kunstnerisk at lade dem opleve, hvad Livet selv narrer — eller skaaner — dem for.Ingen hjemlig Demokrat bør skaane sig selv for den Oplevelse, „Nederlaget" byder ham, og ingen bør unddrage sig den Lære, som er Stykkets stærkeste og mest positive: Frihed — siger Borger Varlin, den milde, idéalistiske Sværmer i „Nederlaget"s anden Akt — er ikke noget, man har; det er noget, man maa tilkæmpe sig og hver Dag forsvare paa ny, for den er altid truet.

Ikke noget ringe Tema for et Skuespil at illustrere denne Læresætning. Nordahl Grieg har gjort det med fascinerende Kunst i sit Stykke; han har gennemspillet sit Tema for fuldt Udtræk, saa Helheden har faaet det store Brus af Skæbne og Tragedie over sig — men først og fremmest gennemspillet det paa et rigt varieret Klaviatur af vidt forskellige, hver for sig individualiserede Menneskeskæbner. Dette er vel overhovedet „Nederlaget"s mest forbavsende kunstneriske Kvalitet. Det er et langt Stykke, men ikke for langt; der er næppe ét overflødigt Ord eller én overflødig Scene i det. Hver Enkelthed har sin Berettigelse og Nødvendighed til Forstaaelse og Forklaring af, hvad der dengang foregik. Og hvert eneste af de talløse Navne paa Personlisten er et Menneske, med et Perspektiv og en Virkelighed bag sig.

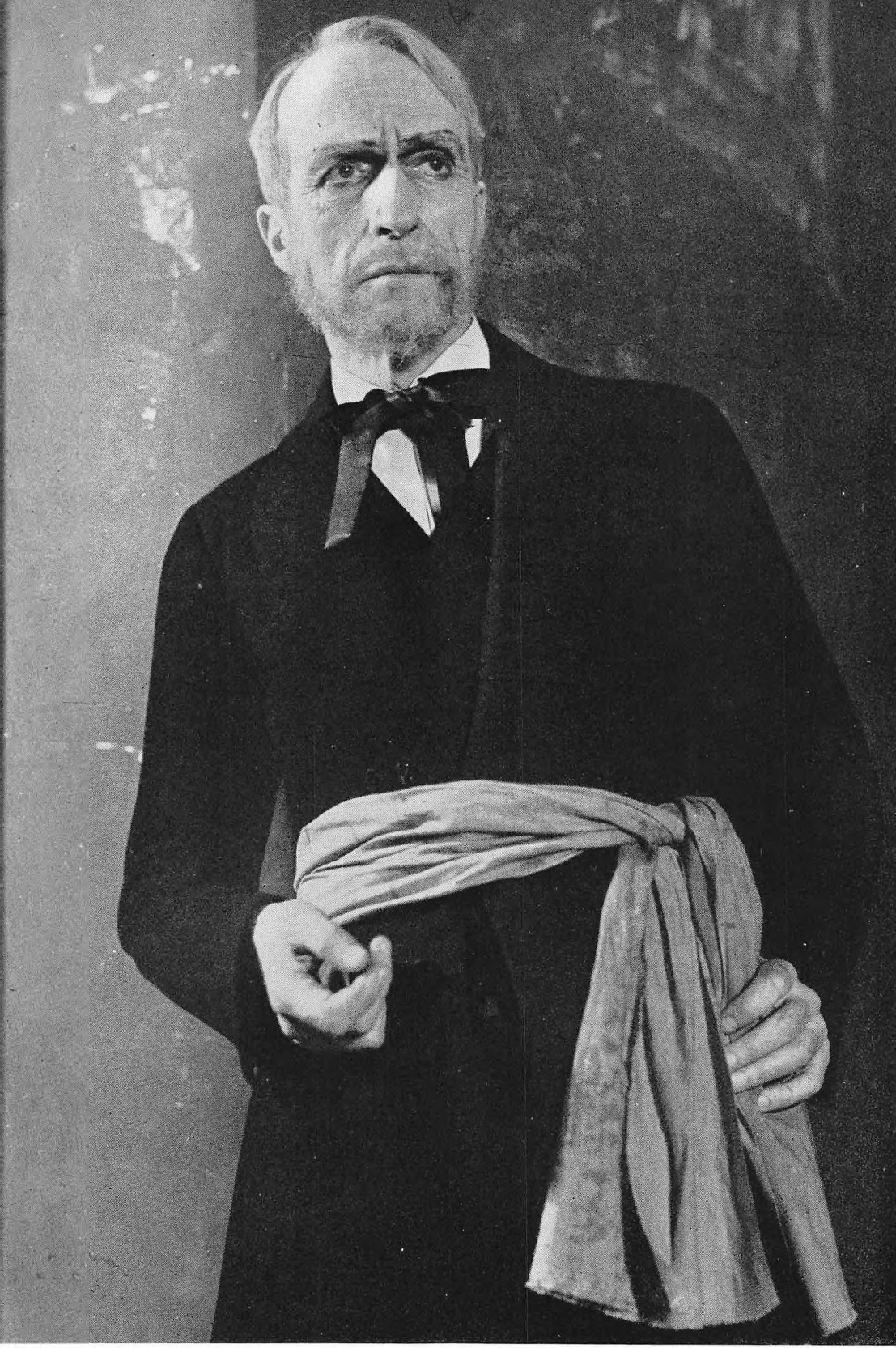
Det kgl. Teaters Fremførelse af dette kunstnerisk fordringsfulde og teknisk uhyre krævende Skuespil er i højeste Grad ærefuld. Nu har Teatret jo fra gammel Tid netop sin Styrke i Fremførelsen af Stykker.

der kræver det store Klaviatur. Alle dets Fortrin kommer i saadanne Skuespil til deres Ret, fordi alle dets Aktiver paa én Gang er i Brug. Det er derfor tvivlsomt, om noget andet europæisk Teater for Øjeblikket bedre kunde honorere de Krav til Rollebesætning, som „Nederlaget" stiller; og det endda Eyvind Johan-Svendsen, der var prædestineret til en af Hovedrollerne (Rigault), og hvis Medvirken man havde regnet med som givet, for Tiden ikke er til Teatrets Disposition. Alligevel gennemførtes Ensemblespillet som en imponerende Helhed.

Netop i Ensemblespillet havde Forestillingen sin teatermæssige Kvalitet. I enkelte af de store Solistpræstationer var der derimod Brist, som muligt kan blive Indtrykket af selve Tekstens Karaktér og Kvalitet til Skade. Dette gælder især Poul Reumerts Fremstilling af Thiers. Personlistens umenneskeligste Menneske, Levendegørelsen af det kolde og farlige Autoritetsprincip, den Klippe, paa hvilken Stykkets Skib, fuldt ladet med sværmeriske, udisciplinerede „Demokrater", lider Skibbrud.

Kan „Nederlaget" angribes for Tendens, er det paa Grund af dets Udformning af denne Figur. *Men den er ikke i Teksten paa langt nær den Karikatur, som Reumert gør den til.* Den er ikke en Latterliggørelse af Autoritetsprincippet — thi da var Spillet jo ikke saa skæbnesvangert, som det nu er. Thiers skal være en Mand, der er frygtindgydende ved sin Kynisme, farlig ved sin Forstand, og dog i sit Ydre er omgivet af hele den uangribelige Atmosfære, som nu engang er Absolutismens. Reumert havde i Stedet gjort ham til en af sine mest groteske Karikaturer, med Host og Hark og Skæren Grimasser à la Volpone og Den indbildt Syge, lattervækkende grotesk. Man kan beundre enkelte virtuose Træk i denne Kolossal-Karikatur, som lænkede Figuren til velkendte hjemlige Typer paa „Absolutisme" (Emil Holm, Vilh. Andersen, Steincke!), men i Helheden havde de ikke hjemme, fordi Figuren, som den nu er, bragte Handlingens Styrkefordeling aldeles ud af Balance.

Til Gengæld — man kan næsten sige som Modvægt — slog Henrik Malberg heller ikke til som Kommunens brave hæderlige Præsident, forhenværende Mekaniker Beslay. Han skal være en jævn Mand, men en ædel og elskelig Mand, med sin Naivitets og Hæderligheds Autoritet. Hvor Reumert var for „stærk", blev Malberg for svag, rent ud sagt for enfoldig — og hvordan var det dog, han saa ud? Dette Udseende à la Mankefaar — og med Jeppes bedrøvede Øjne midt i Lammeulden — blev især Spillet til Skade i den Scene, som maaske er Stykkets mest velskrevne og dybest underfundige, Scenen, hvor Beslay skal have Penge



Thorkild Roose som Delescluze. Fot. Mydtskov

af Guvernøren for Frankrigs Bank. Den Mand, som Malberg spillede, var det ikke værd at opføre hele den ironiske Komedie for, som Holger Gabrielsen nu opførte i sin fineste Form, med gallisk Elegance og med glimrende Maske som den typiske Repræsentant for de celebre 200 Familier.

Men Roose var hjertegribende god som den gamle socialistiske Journalist Delescluze, et Menneskes Ansigt og en Drømmers Stemme, éngang Fange paa Djævleøen, nu Fange i sine Idéer og kun med Frihed til at dø; Bodil Ipsen lagde hele sin Mildhed i den idéalistiske Lærerinde Gabrielle Langevin, der dør med Børnene og for dem, under Massakren paa Père Lachaise, Johannes Poulsen gav et overdaadig farverigt Billede af Maleren Courbet, Nordahl Griegs bittert selvironiske Satire over Problemet „Kunstneren blandt Oprørerne", og Elith Pio havde vel ikke den Tigergrumhed og Rovdyrknurren til Terroristen Rigault, som Rollen helst skal have, men spillede den med ypperlig, fantasifuld Maske og nogle Klange i Stemmen af en Mand, hvem Revolutionen virkelig er gaaet i Blodet og paa Nerverne. Ypperlige Enkeltheder fandtes hos Charles Tharnæs som Varlin, hos Ebbe Rode og Illona Wieselmann som de to purunge Pariserproletarer paa Barrikaderne, hos Islænderen Laurus Paulson som den trodsige Pierre, hos Ingrid Matthiesen som Moderen, hvis Barn er sultet ihjel, og endnu hos mange flere. Hele dette mangestrengede Ensemblespil vil uundgaaeligt skabe stor og fornyet Respekt om Det kgl. Teater.

Iscenesættelsen var af Svend Gade og maa helt uden Forbehold betegnes som hans kunstnerisk bedste fra de 7 Aar paa Kongens Nytorv. I Svaghederne ved Enkeltoptrinene har han utvivlsomt sin Skyld, fordi den indre Instruktion (og især af de „store" Skuespillere) ikke er hans Sag; men han tog til Gengæld Revanche i Massescenerne, som er hans Speciale. Den krævende Førsteakt var baade arrangeret og gennemarbejdet af en virkelig Teaterkunstner, og fra Scenebillede til Scenebillede opnaaede han maleriske og poetiske Virkninger, der var som lige saa mange Prikker over de I'er, Forfatteren har skrevet. Fremhæves maa især Thiers' første Værelse, Banque de France, Barrikaden — og i næstsidste Billede de sønderskudte Huse omkring Trapperne op til Père Lachaise, hvor der sættes det endelige Punktum paa et verdenshistorisk Drama, der i denne Fremførelse gennemspilles saa intenst, at det uundgaaeligt spiller med paa Nerverne og i Blodet hos hver eneste Tilskuer i Teatret.

5. December 1937. *Politiken.*

Genoptagelsen af En Idealist.

„En Idealist" er Kaj Munks ypperste Arbejde inden for de historiske Stykker. Det er et Hovedværk, ikke blot i hans egen Produktion, men inden for dansk dramatisk Digtning overhovedet. Dets Format er usædvanligt, men af den Grund stiller det ogsaa usædvanlige Fordringer. Deraf en af Forklaringerne paa dets Fiasko for 10 Aar siden. Kaj Munk var Debutant. Han kendte ikke Teatrets Krav, men stillede blot sine egne. Hans Tekst sprængte Rammerne for en almindelig Teateropførelse. De Maal, han havde sat sig, kunde Teatret ikke naa — tilmed da en ukyndig Instruktør paa væsentlige Punkter modarbejdede Meningen med Teksten. Følgen var et Teaterskibbrud af de meget mindeværdige.

Men Fejlen var kun for saa vidt Forfatterens, som han havde baade ydet og villet for meget. Hovedfejlen var Teatrets, som evnede for lidt, og som med denne Genoptagelse og Nyindstudering af i Dag langt om længe gør sin gamle Uret god.

Det geniale i Kaj Munks Greb om Stoffet til „En Idealist" er Maaden, hvorpaa han har fornyet et gammelt Teatersujet og skaaret det til i sin egen helt personlige Form. Herodes og Mariamme-Konflikten hører til Teaterlitteraturens ældste og mest yndede Temaer. *Calderon* og *Hebbel* har skrevet berømte Tragedier over det, men udelukkende erotiske Tragedier. Motivet blev Skinsygens Motiv par excellence i den kontinentale Dramadigtning. Men Kaj Munk formede Stoffet om, saa det kom til at handle om *Magt.*

Kong Herodes blev den første af de store „Diktatorer", som Digterpræstens historiske Dramaer med en saadan Forkærlighed handler om. Og paa Magtens Vej er Kærligheden, tilsyneladende da, kun en Sten iblandt andre. Herodes, der elsker mere end nogen Mand, ofrer derfor selv sin Kærlighed for sit tøjlesløse Magtbegær. Han træder den ned; for han taaler ingen Hindringer paa sin Vej. Det er *Magtens Patologi,* som det er Kaj Munks største og hidtil ejendommeligste Evne at kunne fremstille dramatisk. Uden Hemninger, men ogsaa uden Fortielse, for ingen kan paastaa, at han besmykker sine „Helte" og Hovedpersoner.

Drivkraften bag Kong Herodes' Magtbrynde er et Mindreværdskompleks af gammel Dato, en Slægtsuret, som endelig, endelig nu skal hævnes. Han er af Esaus Æt, i Jakobs Land! Den Førstefødselsret, som Esau engang blev snydt for, vil Herodes nu tiltvinge sig. Han vil

være *Rigets Førstefødte*, trods Kongehuset, trods Kirken, trods sin Kærlighed, trods Romere og Ægyptere — og først og fremmest trods *Gud*, som han i en Scene aabent erklærer Krig. Stykkets dramatiske Sammenstød er ikke som i de gamle Tragedier over Mariamme-Motivet blot et Sammenstød mellem en Mand og en Kvinde — men mellem en Mand og hans Gud. Deri ligger den digteriske Storhed i „En Idealist". Det er fyldt til Randen af en Digters dybest personlige Problem. Og i dette ene Stykke har Kaj Munk virkelig klaret sit Problem, i hvert Fald kunstnerisk klaret det. For den store Trodser, Tvivler og Spotter lider sit Nederlag til Slut, sit menneskeligt fortjente og sit kunstneriske logiske Nederlag.

Det Overgreb paa Kærligheden (Kærligheden som Begreb), Herodes har begaaet ved sit Mord paa Mariamme — hævnes paa ham til Slut, da Mariamme genopstaar i Kvinden med Kristusbarnet i Stykkets sidste Scene, og Herodes maa erkende sin Afmagt. Han har tabt over for Kærligheden. Den store „Diktator", den store Hersker og Politiker var jo blot — Guds Nar! Tæppet kan falde. Kaj Munk, som ellers har svært ved at slutte sine Stykker, kan her lade Tæppet falde tungt som et Punktum.

Hvad Kaj Munk har i sig af Lidenskab, af Tvivl og Dialektik, af Trang til Leg med Ord, brændende eller blot brandfarlige, af Lyst til Blasfemi, har altsammen fundet et naturligt Medium i hans Kong Herodes-Figur. I Virkeligheden har Stykket kun den ene. Alle de andre er Funktioner i eller omkring denne Hovedskikkelse, Marionetter paa hans Livs Teater. Salome og Mariamme er mere Begreber, end de er Mennesker; de er Ondskabens og Godhedens Begreber i Herodes' eget Sind, det forkvaklede og det naive i hans indre Verden, som han hvæsser sig paa eller overvinder som den Dialektiker og Politiker han er, der altid gør det *modsatte* af, hvad man venter sig af ham eller direkte beder ham om.

Som Salome og Mariamme repræsenterer hans indre (jødiske) Verden, repræsenterer Antonius + Cleopatra og senere Octavian den ydre (romerske), over for hvilken hans paa én Gang snedige og lidenskabelige Politik staar sin Prøve og vinder sin Sejr. Scenerne, hvori dette sker, hører til Stykkets originaleste, men var strøget ved den forrige Opførelse, hvad der ogsaa bidrager til at forklare dens Fiasko. De er af en enestaaende Træfsikkerhed og en helt mageløs Vittighed. De viser, at Kaj Munk i én Genre staar ganske uden Konkurrence i moderne dansk

Dramatik; Genren: den verdenshistoriske „Situation" sat i scenisk Belysning og dramatisk Forkortning. Det var den samme Genre, han virtuost dyrkede i „Cant" og som gav dette, langt ringere komponerede Stykke, dets Værdi — endvidere i Optrinet med den engelske Gesandt i „Sejren", der var et Pletskud af en Scene i et politisk Drama, hvor Problemet Magt kontra Kærlighed ellers var saa meget svagere opstillet og ringere løst, end det er her i Førstedramaet „En Idealist".

Stykket sejrede altsaa ved denne Genoptagelse, og om dets Succes kan der ikke være Tvivl, men var nu selve Opførelsen en Sejr? Den var det nøjagtig saa langt som Poul Reumerts Format, Autoritet og Temperament rakte til i denne dramatiske Kæmpeopgave. Og det er jo langt.

Fra Kunstnerens Oplæsninger véd vi, med hvilken Fantasi og Ildfuldhed han har indlevet sig i Rollen, og i hvilken blændende Form han har støbt dens enkelte Scener. Hvad der mangler, skyldes Begrænsningen i hans Formaaen, den Begrænsning, enhver Kunstner, selv den største, maa bøje sig for. Hvad vi fik var Jøden, Dialektikeren, Spotteren og Tyrannen Herodes. Mere avtoritativt kan det næppe gøres, end Reumert i Aftes gjorde det. Vittigere, mere plastisk kan de store Hovedoptrin i Stykkets Begyndelse ikke formes. Bedst var den allerførste Scene, Rollens og Stykkets Anslag — og vittigst de to politiske Optrin, Komediescenerne med Cleopatra og Octavian. Det var baade en Hersker og en Diplomat, vi her stod overfor.

Men Herodes er jo endnu to Ting, en Elsker og en Himmelstormer. Det var paa det sidste Skær, at Reumert alvorligt led Skibbrud. Spillet med Stykkets levende Personer var hele Tiden spændt og fuldt af Liv — men Spillet med Gud, den usynlige, oversanselige, men sejrrige Modstander, forblev dødt, det var kun et Postulat; Tilskueren troede ikke paa det Spil, fordi Reumert selv øjensynligt ikke troede paa det, i hvert Fald kun saa meget, som Løjtn. v. Buddinge tror paa sin Vox Klintica. Alt, hvad Herodes forstiller sig til at tro, foregiver at være, spillede Reumert virtuost, men ikke, hvad han dybest set *er*. Karakteristisk nok for Arten af Reumerts Talent er den Maade, hvorpaa han spillede de to Afmagtsanfald, Besvimelsestilfælde, som Rollen rummer. Det første, det foregivne, hvor han „besvimer" af Kærlighed til Cleopatra, illustrerede han henrivende vittigt. Det andet, hvor Herodes virkelig besvimer, efter Mordet paa Mariamme, var og blev kun en Gestus, en Paastand, et Stykke traditionelt Teater. Var der nogen, det greb?

Men alligevel er Reumerts Herodes en Præstation af de usædvanlige i vor Skuespilkunst. Beundringsværdige var Stederne, hvor Kunstneren i

sin Kamp med Figuren og sin Tilpasningsproces mellem den og sig selv, naaede overrumplende Virkninger. Sidsteakten, som han umuligt kan spille efter Digterens Intentioner, gav han i Anslaget en stærkt virkende Drejning hen imod det skadefro og sejrssikre, som satte den i uventet Belysning. Af Format var Figuren bestandig, selv i sine Fejltagelser. Naar denne Herodes bredte Armene ud, det være sig mod Mariamme eller Cleopatra, var det virkelig en Skikkelse med et Vingefang som en Ørns, Intentionen imponerende, ikke blot i sig selv, men ogsaa fordi den lykkedes.

Og dybest set ligger der en stor Tilfredsstillelse i dette, at se en Kunstner kæmpe af al sin Magt for at naa nærmest muligt hen mod det (for ham) uopnaaelige! Paa sin Vis er det jo ogsaa det, "En Idealist" handler om.

Clara Pontoppidan var nu som før uovertræffelig som Salome, Rollen er et Greb midt ned i hendes herskende Evne som Skuespillerinde, Scenen, hvor hun, den uærlige, for en Gangs Skyld er ærlig over for den Kvinde, hvis Død hun siden i patologisk Skadelyst volder, blev et af Aftenens Højdepunkter. Bodil Ipsen og Johannes Poulsen spillede med muntert og bredt Mesterskab Cleopatra og Marcus Antonius. Det var Kunst for Verdensscenerne. Men Parallelscenen med Octavian kom til at savne et tilsvarende Modspil for Reumert. Og Octavian skal jo netop være hans Overmand, baade i Kløgt og i Race. Herodes skal frygte Grønskollingen Octavian, den kommende Augustus!

Her havde Reumert for billigt Spil med Carlo Wieth, og Dødsangsten, der er Baggrund for Scenens snedige Spilfægteri og trodsige Diplomati, udeblev derfor ganske. Ebbe Rode kunde maaske have spillet denne unge, kloge Iagttager — nu var han i Stedet Kostobarus, en alt for spædlemmet Livvagtshøvding, hvis Hovedfortrin skal være et Ydre i glansfuld Teaterforstand, som maaske Aage Fønss eller Martin Hansen kunde have forlenet Rollen med.

Blanche Funch spillede Enkedronningen, som naturligvis Augusta Blad burde have udført. (Netop fordi Rollen er traditionel, maa den gives til en Kunstnerinde, som magter Traditionen og kan holde de svære Replikker løftet i stiv Arm). Ulla Poulsen var smuk som Mariamme, og Karin Nellemose spillede nu som tidligere Kvinden med Barnet, smukt, men forkert. Denne Rolle er et af Stykkets Problemer, men netop derfor maa det løses, d. v. s. fuldtud anskues af Teatret og Instruktøren.

Der er sikkert kun to Muligheder for at placere dette Hovedoptrin rigtigt. *Enten* skal Figuren spilles som en ung primitiv Bondekone, et Gudsord fra Landet, rørende og jævn, og hendes Bortgang med Kongekaaben over Skuldrene skal være en gribende Kontrast og et digterisk Paradoks — *eller* Rollen skal *fremstilles af samme Skuespillerinde, som spillede Mariamme.* Hun skal i billedlig Forstand være den genopstandne, den evige Mariamme, som Herodes troede, han havde myrdet, men aldrig kan blive kvit, som følger ham bestandig, og som sejrer over ham til Slut. Nu bidrog den manglende Opfattelse af denne Figur til at svække Virkningen af den ypperste Sidsteakt, Kaj Munk endnu har skrevet.

Svend Methling havde sat i Scene og gjort det ærefuldt; paa Baggrund af den forrige Iscenesættelse naturligvis nærmest mesterligt. Dekorationen var enkel og virkningsfuld — og stjal ikke, som hans Iscenesættelse af „Cant", Lyset og Livet fra Personerne. Han er imidlertid ikke Replikiscenesætter, og det mærkedes i dette Stykke, hvor det først og fremmest er i Replikkerne, Lyset funkler, mødes og brydes. Skønt Teksten er skaaret ned til et Minimum, gik der endda Pointer tabt af det, der var tilbage.

Men Arrangementet var virkningsfuldt, paa én Gang ødselt og enkelt. En Fejl var det dog bestemt, at Octavians Slutreplik om „Kunsten, der skal støttes — naar den er god", ikke blev hæftet direkte paa Herodes' store Scene og Afgang, men nu kom som en efterhængt Sketch for sig. Det er at gøre den Skade, fordi det reducerer til en uvedkommende, omend morsom Spøg, hvad der dybest set er den naturlige Pointe paa Stykkets Hovedscene — mellem Romer og Hebræer.

26. Januar 1938. *Politiken.*

Holberg: Jean de France og Nini Theilade: Cirklen.

„Jean de France" er virkelig en festlig Komedie, skønt den af Indhold mere end nogen anden af Holbergs Komedier er en Jeronimus-Komedie, skrevet af en borgerlig Moralist med hævet Pegefinger. Dens Moral er snæver. Det er Fædrene, de gode Borgermænd fra Snaregaden og Kristen Bernikowstræde, der har Ret. Hvorfor skal unge Mænd rejse udenlands? Er der noget at se der, som vi ikke har bedre og fornuftigere hjemme i



Johannes Poulsen og Charles Wilken som de to københavnske Borgermænd i „Jean de France". Fot. Mydtskov.

Danmark? Nej, lad dem komme til Skelsaar og Alder, have en Formue at hæve Renter af og en god borgerlig Bestilling at drive som hæderligt Erhverv — *saa* kan de rejse og bagefter komme hjem og sande, at det dog er i Danmark, mellem København, Elben og Skagen, at det foregaar.

Saadan staar der virkelig. Det er Stykkets Moral — og den demonstreres paa Narren Hans Frandsen som et levende Eksempel. Det er Stykkets Hovedsvaghed, at Kortene er saa ulige fordelt. „Jean de France" er ikke en dybsindig Karaktérkomedie som f. Eks. „Erasmus Montanus", hvor Skaalene med Ret og Uret Stykket igennem dirrer saa skæbnesvangert og gør Spillet saa spændende. Det er en Karikaturkomedie og en Sædekomedie om Tidsaandens Unoder. Jeronimus har Ordet. Men den Jeronimus var tillige — saa mærkeligt kan det ske — en Komediemester. Holberg kunde sit Teater paa Fingrene, ogsaa paa de hævede Pegefingre, og „Jean de France" er, trods det forkerte, den præker, en rigtig og levende Komedie. Den har „sat et Tilfælde" og gennemført det i alle dets muntreste sceniske Konsekvenser.

Holberg kunde sit Teater. Men kan Teatret ogsaa sin Holberg? Svaret paa Komediens 100. Opførelsesaften blev et ubetinget Ja. Den underlige Skæbne, Stykket har haft, med den store Succes, mens Problemet Jean de France var aktuelt, altsaa paa Holbergs egen Tid — og saa næsten halvandet Hundrede Aars Stilstand, med kun faa og matte Opførelser i Ny og Næ, kan forklares ud fra Skævheden i Tegningen af selve Titelfiguren, Karaktérskuespillere knækkede Halsen paa denne Rolle, som ikke er en Karaktér. Først Johannes Poulsen i 1912 bragte frækt og festligt Liv i Komedien paa ny ved sin elegante, vittige, virtuose Karikatur paa al Slags dansk Alliance-Françaiseri. Stykket blev en af Teatrets ypperste moderne Holbergopførelser. Det drejede sig som en stor og broget Karrusel om den spillende, sprællende Midtpunktsfigur.

Paa det Punkt er der i Nyopførelsen sket en Forandring. Man anede nok i den forrige Iscenesættelse (især gennem Reumerts, Jonna Neiiendams og Ahnfelt-Rønnes Spil som Pierre, Marthe og Arv), at Stykkets dybeste kunstneriske Kvalitet ligger i Person- og Milieutegningen *uden om* Jean. Og det var her, den nye Indstudering bragte sin Fornyelse. Billedet af Komedien forskød sig endnu en Gang, fordi John Price af naturlige Grunde, hverken af Format eller Fysik, kan bære, hvad Johannes Poulsen bar, men ogsaa fordi Teatret netop for Tiden har et Holberg-Ensemble af en ganske usædvanlig Lødighed. Det har i Sigrid

Neiiendam en Magdelone, i Bodil Ipsen en Pernille, i Karin Nellemose en Leonora, i Holger Gabrielsen en Første Tjener og i Rasmus Christiansen en Anden Tjener, som ganske simpelt repræsenterer en Standardbesætning af Komedierne. Men tilmed bekræftede Opførelsen i Aftes, at Teatret nu ogsaa — og for første Gang i lange Tider, i hvert Fald samtidig — har en Jeronimus og en Arv. Ikke mindst Johannes Poulsen som Jeronimus og Elith Foss som Arv understregede Teatrets usædvanlig heldige Personalekonstellation for moderne Opførelser af det holbergske Teater.

Netop i den Jeronimus-Komedie, „Jean de France" er, gjorde Johannes Poulsens myndige, aandsformørkede og dog muntre Fremstilling af den københavnske Storborger en saa ypperlig Virkning. Her var endelig „Jeronimus" paa Brædderne igen i al sin borgerlige Vælde. Han har som Teaterfigur i Mammut-Format været glemt i Generationer. Nu er han her; et tidstypisk Træk. Men hvem havde tænkt, at det netop var i *ham*, Johannes Poulsen skulde finde sin kunstneriske Reinkarnation?

John Price var trukket i hans gamle Aaleskind som Jean og spillede Rollen spinkelt, men sikkert, som den lidt patologiske, men adrætte og talentfulde Karikaturkunstner, han er. Hans Ballettræning gav ham et Par ekstra Pointer i Dansescenerne, og nyt og rigtigt var det Træk, at Jean de France (i Modsætning til Johannes Poulsen sidst) i Virkeligheden taler et meget middelmaadigt Fransk.

Bodil Ipsen agerede som den foregivne Mme. la Flèche i Rosenborg Have omvendt en kostelig og farvestraalende Gang fransk Heltinde-Travesti, Holger Gabrielsen tindrede af ondskabsfuld Sarkasme som Galgenkneblen Pierre, og Karin Nellemose gav sin lille Elsebeth det virtuoseste Perspektiv af sød, snedig og koket purung Kvindelighed. Wilken og Sigrid Neiiendam var ægte og levende som Hans Frandsens stakkels Forældre. Men — den eneste Indvending — de var for *gamle*. Dette Borgerpar maa hverken af æstetiske eller logiske Grunde være over 50 Aar, ellers falder den drøje Vittighed om, i *hvilket* Kødelighedens Baand denne Magdelone i Virkeligheden styrer sin Mand (hele Slutningen paa første Akt) til Jorden som en Plathed eller en Meningsløshed.

Efter „Jean de France" fulgte „Cirklen", Nini Theilades nye koreografiske Digtning over Tjaikofskis „Symphonie Pathétique". Som Balletkunstværk ligger det i direkte Fortsættelse af Arbejder som „Apollon", „Enken i Spejlet" og „Psyche", Kunstballetter, der hverken er Handlingsballetter i gammeldags Forstand eller rene Balletdivertissementer.

Det er symbolske Fremstillinger, hvor Dansen ikke forestiller noget, men *betyder* noget, den fineste, men ogsaa mest krævende Form inden for Ballettens prekære Kunst. Gammeldags Balletomaner vil endnu en Gang skumle over det nye „Skaberi" inden for den Kunstart, der i gamle Dage saa behageligt tiltalte Sanserne uden at ulejlige Hjernen, og æstetisk belæste Kunstelskere vil ærgre sig over det, som det synes uudryddelige, Præg af halv Viden og falsk Dannelse, der præger selve Ballet*teksten* og ikke mindst de Navne, hvorunder dens symbolske Figurer staar opført i Programmet. Hvorfor hedder én Person Ethik og en anden Pecunia (!), naar de andre rigtigt og enkelt kan kaldes Manden, Kvinden, Kærligheden, Krigen (bedre end Krigeren, som der nu staar i Programmet), Vellysten (bedre end Frivoliteten) etc. etc. — —

Men naar disse Indvendinger er gjort, maa det siges, at der er noget baade enkelt og stærkt i den Maade, hvorpaa et Livsløb her er fremstillet i plastiske, sceniske Billeder, en Mands og en Kvindes Dans over Jorden, deres Konfrontation og Kamp med Kræfter og Drifter — fra de fødes af Muld til de atter forsvinder i Jorden igen, og Cirklen er sluttet. Det er dog et Emne for en Ballet!

Udførelsens Lødighed stod i nøje og nødvendig Sammenhæng med selve Bevægelsen i Musikken. Den svigtede, hvor „Bevægelsen" er af indre, sjælelig Art, som i det afsluttende Billede, hvis dybe Stemning af Død ingen ydre Fagter kan gengive — men den triumferede i de to Optrin, Kampen med Krigen og med Pengene og Vellysten, hvor Nini Theilade havde skabt saa overbevisende, saa originale og saa betvingende Rytmer og Figurer i Dansen, at de udløste det stærkeste Bifald. Her som i „Psyche" viser hun sig som et meget stort koreografisk Talent. Den Rystelse, hun med sine Danse kan give Tilskuerne, ligner ikke den, man i Cirkus føler overfor et halsbrækkende Spring eller en elegant Akrobatakt. Men ligger ikke netop heri et afgørende Moment, Forskellen mellem Akrobatik og Kunst, den Forskel paa hvilken al Anerkendelse af Balletten som Kunstart (Aand kontra Legemsøvelse) beror?

Børge Ralov og Margot Lander dansede Menneskeparret, Knud Henriksen Krigen, Ulla Poulsen Kærligheden, Else Højgaard Vellysten og Gerda Karstens Pengene. Vort Balletkorps, hvis Styrke ligger i det koreografiske mere end i det mimiske, viser sig — under en aandfuld og original Instruktion — netop i saadanne Balletter fra sin bedste Side. Tilsammen danner „Jean de France" og „Cirklen" en værdig og seværdig Forestilling af klassisk og moderne Teaterkunst under ét.

26. Februar 1938. *Politiken.*

Soya: Chas.

Hvad er „Chas", det Heltedrama i 2 Akter, 11 Billeder af Soya, som Det kgl. Teater i Gaar holdt en vellykket, men sen Foraarspremière paa? Det er en Eventyr-Komedie i gammel Stil, med umiddelbar iøjnefaldende Tilknytning til saadanne ældgamle populære Teaterklassikere som Overskous „Capriciosa" og H. C. Andersens „Ole Lukøje". Dens Hovedperson Charles (kaldet *Chas*) Olsen stammer i lige Linje ned fra Christian og Peter Kaninstok. Her er han Mekaniker hos General Motors og i øvrigt en flink og brav Fyr, der af Virkelighedens altid eventyrlige Spil drages ind i den finere, den saakaldte højere Verden, fristes, prøves og et Øjeblik staar for Fald — men klarer sig fint ud af Redeligheden og vender tilbage til sin Maria, Mariane, nej undskyld, her hedder hun *Rita*, der trofast har ventet ham ved Symaskinen. „Sundhed og godt Humør tillige, det er den bedste Skat, du kan faa", synger Christian i „Ole Lukøje" og føjer senere til: „Eie et Hjerte, som glad kan slaa, det er langt meer end en Guldkrone paa".

Netop saadan er ogsaa Moralen af „Chas". Den gode Fe (!), der i sidste Billede helt i de gamle Eventyr- og Trylle-Komediers Aand kommer op af Forsænkningen for at bringe Rede paa Situationen og forene de Elskende, ønsker netop for Chas i Fremtiden „Sundhed, muntert Sind og *middelgode* Kaar". Det er baade morsomt varieret af Soya og tillige højst moralsk i god demokratisk Forstand. „Chas" er en Komedie med Bonsens.

Alligevel kunde en saadan Komedie let blive tynd og lidt traditionel i sin Opbygning efter det kendte Skema (efter de bedste Mønstre!), hvis ikke Soya havde haft Held og Talent til at turnere Spillets Indhold saa overmaade aktuelt. Den handler om Sport, Rekordjageri, Sensationsspekulation, karikerer moderne Film og moderne Presse. Chas er forlovet med en af Danmarks mange raske Svømmepiger. Hun er ikke upaavirket af „Berømmelsen"s hurtigt dovne, men i Øjeblikket saa kulsyreprikkende Drik. Hun vil have, at Chas skal „være" noget. Og hvordan bliver man noget i vore Dage? Ved at slaa en Rekord. Chas er en hæderlig Fyr og har ikke megen Lyst til det, men *enfin* (eller *enfant*, som det pudsigt hedder i Teksten) — naar Rita vil det! Og saa svømmer han rundt om Saltholm.

Han svømmer rundt om Saltholm, vel vidende, at det er noget slemt Idioti. Men uden Idioti ingen Sensation. Og Sensationen er tilfældigt



Skovtursscenen af „Chas". Til venstre Ebbe Rode, staaende ved Bordet Valdemar Møller. Dekorationen af Jensenius. Fot. Mydtskov.

paa Tærne. Et Blad staar og mangler sin Helt. Forbruget af „Helte" er stort her i Sportsrekordernes Tid, og Lynet slaar ned i Chas. Han fotograferes, avtograferes, biograferes, er Forsidestof for en Dag, og da Heldet nu engang er ude, bliver han tillige Sportsredaktør og Filmshelt. Nu vil Rita ha' Chas, men Chas ikke Rita. Er det ham selv eller kun hans Berømmelse, hun er ude efter? Chas bliver en hel Hamlet af at gruble. Han indlader sig i et Forhold med Filmsskuespillerinden Guli Nari, færdes med andre Ord i de fineste Kredse — og saa er en Dag det hele forbi. Berømmelsens Tid er kort i dette Sensationernes Aarhundrede, fordi Berømmelsen ikke har mere paa sig end en Badedragt.

Chas køres ud i Glemselen, mens alle hans tidligere Tilbedere, Guli Nari, den kødædende Blomst indbefattet, flokkes om Bordet, hvor Dagens nyeste Helt, Chas' misundelige Ven Arthuro Brillantino, nu sidder og soler sig. For han har nemlig svømmet rundt om Amager.

Her er et Stof, vore stofmanglende Revyforfattere godt kunde have skaaret sig en velsiddende Sommerklædning af. Men naar de ikke vil, maa vore Komedieforfattere jo til det og være der med Knappenaale, Kridt og Maalebaand.

Det er dog ingen Revy, Soya har skrevet, trods de mange revyagtige Indlæg og Sketches, der vilde være en Pryd for enhver Revyscene. Han har skrevet en rigtig Komedie, og det har han, fordi han har tegnet en rigtig Hovedperson i hel og fuld Figur. At Soya kan bide og snerre, være sarkastisk og satirisk og intolerant og edderspændt, véd vi fra hans tidligere Produktion, hvor Djævlesplinterne klirrede, mens det tillige var øjensynligt, at Spejlet var slaaet itu. Men i „Chas" er han positiv, selv om der ogsaa her er Scener, som skurrer. For Chas er hverken nogen Idiot eller noget Glansbillede. Han er en almindelig pæn ung Mand, hvis Sjæle- og Tankeliv kommer i Gang ved de store Begivenheder, der er sat i Sving uden omkring ham. Svindler er han ikke, selv om der svindles med ham. Han sælger ikke sit Navn til et Par entreprenante Annonceagenter. Han kan ikke lide dem, og saa skal han ikke lege med i deres Leg.

Han kan høre paa Guli Naris oh! saa rigtige Forelæsning om moderne „praktisk" Seksualmoral og give hende Ret, teoretisk set, men hans réelle Natur protesterer indtil Kvalmelse mod hver Stavelse i det facile Foredrag — og til allersidst, men før hans Berømmelses Dage er talte, dæmrer det for „Chas", at det vilde være rart, *om* Berømmelse kun tilfaldt Folk, som virkelig havde fortjent den, *om* Berømmelse aldrig blev

forvekslet med Sensation — og endelig rart, *om* der ingen Sinde blev gjort mere ud af rent kropslige Præstationer end af Præstationer af — ja, undskyld — *Aand!*

Som ved alle moderne Komedier fra det sidste Aarti syntes man, at Spillet efter den store Mellemakt faldt lidt langt. Men jeg tror, vi alle paa det Punkt er blevet noget filmsfordærvede, saa vi synes, at enhver kunstnerisk Underholdning, der strækker sig over de to Timer, er af det onde. Der var i hvert Fald ingen overflødige Led i den Talrække, hvoraf Soya til Slut uddrog sit Facit. Og at fjerne Tal lod sig vanskeligt gøre, hvis da Regningen skulde stemme.

Teatrets Opsætning af Komedien var ulastelig og opfindsom. Fint, fikst Arbejde. Hr. Holger Gabrielsen havde udfyldt Pavser og Mellemspil med Lydkulisser i Radiohøjttaler, navnlig „Nonnens Bøn" før Scenen i Fru Dunnerwetters Pensionat var ubetalelig. De rastløse Døre i Redaktionskontoret paa „Dagbladet" gav virkelig et Indtryk af summende Bikube med svirrende Arbejdsbier, ind og ud og ud og ind, og højst effektfuld var Udsendelsen paa (rigtig) Voksplade af Chas' Træning i Svømmehallen. Et saadant Optrin med en Mands Stemme i Radioen, mens han selv sidder paa Scenen og taler om andre Ting, er før tænkt af Kaj Munk (i „Sejren"), men første Gang heldigt udført af Soya og Gabrielsen her i „Chas".

En Filmsoptagelse med Kor af Badepiger gik derimod saa temmelig i Fisk. Den var rigtigt ment, men i den Slags Scener, der paa et Revyteater vilde være gaaet som en Leg, knirker Det kgl. Teaters store Maskineri uforholdsmæssig forpustet, mens Bournonvilles Aand flyver floromhyllet gennem Scenerummet, og Ballettens unge Damer ser brødebetyngede ud.

Til Gengæld var Spillet rent ud blændende. Ebbe Rode var Chas. Han er i den Art Roller, primitive unge Mænd fra i Dag, gerne af et proletarisk Tilsnit, helt fremragende ægte. Der er ingen, der gør ham det efter. Man kunde lide denne Chas, kom til at kende ham godt og rakte ham sin Haand efter Talen i Skoven. Og rent fysisk kan Ebbe Rode nu bære en Hovedrolle. Else Højgaard var Guli Nari med Vid; kødædende for alle Pengene og véd ogsaa at sætte Tand i en Replik. Det véd Lis Smed stadig ikke, men hun føler dem til Gengæld ægte og var i Kuld og Køn Svømmepigen Rita. Saadan ser Ønskedrømmen om Danmarks travle Havfrøkner ud.

Charles Tharnæs var Vennen Arthuro, Misundelsens gule Billede i

hver edderspændt Mine, der eksploderer til Slut. Rart at se Tharnæs en Gang igen tage fat om en Rolle. Han kan altsaa godt. Illona Wieselmann vittig som Pige i Kolonihaven, der falder for en Biografbillet, Rasmus Christiansen storartet god, lige ud af Livet, som emsig og tillidsvækkende Agent. Og tilbage er endda hele Raden af de store Kanoner, hvoraf kun fire skal yderlig fremhæves, Holger Gabrielsen og Elith Pio som to usandsynlige Fabelskikkelser af Chefredaktører, Mime og Alberich fra „Niebelungens Ring", Karin Nellemose som den gode Fe med Englehaar og Stjernestav — og endelig Udraabstegnet over Forestillingen, Bodil Ipsen som Pensionatsværtinden Fru Dunnerwetter! Saa overgivent et Udraab, saa stor og saa festlig en Skuespillerinde.

Fru Ipsen lignede en Tegning af Jensenius, og *Jensenius* havde tegnet Dekorationerne til Forestillingen. Ypperlig Kolonihaven, ypperligst Øen Saltholm med de tænksomme frugtsommelige Køer og den enlige Damper i Horisonten; ypperlig Dyrehaven med korpulente danske Middelstands-Hjorte paa nyfigen Vagt bag hvert Træ. Til Soyas tidligere Stykker, som f. Eks. „Vogelfeder", var Biilmann-Petersens sarkastisk pebrede Streg paa sin Plads. Til „Chas" er Jensenius saa helt den rette Dekoratør.

Hans knastfrie Lune mildnede de Steder, hvor Soyas Tekst har sine uafslibelige Knaster og Taktløsheder. Tonen af hjemlig Gemytlighed og Varme, der er i Jensenius' Streg, fremhævede det Træk af *Charme* i Teksten, som trods Længde og Bredde dog maaske er det mest bemærkelsesværdige ved den, siden Stykket er af Soya. Der var meget Bifald, og Forfatteren blev fremkaldt.

13. Maj 1938. *Politiken.*

Molière: Misantropen.

I femte Scene af tredje Akt, men ogsaa først da, vaagnede denne Opførelse af Molières Misantrop op til nogle Øjeblikkes kunstnerisk Liv. Det var i den uforlignelige Scene mellem de to Damer, den aldrende sladderagtige Arsinoë og den purunge skarptungede Célimène, som under Hoftonens og Høflighedens ulastelige Maske virkningsfuldt affyrer et helt Arsenal af dræbende Sandheder mod hinanden. Optrinet hører til Skuespillets berømteste ved sit dramatiske Vid og sin Spændthed — men det fik ogsaa en Udførelse, der i alle Detaljer laa i Niveau med Teksten. Clara Pontoppidan og Karin Nellemose naaede i disse korte Minutter at antyde, hvilke Fordringer til gennemtænkt, udarbejdet

Skuespilkunst, der kan stilles til et førende Teaters Fremstilling af et af Verdensdramatikkens Mesterværker.

Ellers var Forestillingen paafaldende svag, saa svag, at man ikke begriber, at Teatret har besluttet sig til overhovedet at vise den frem. Som „Misantropen" fremtræder nu, giver den kun en bleg Afglans af den glansfulde Opførelse fra for 11 Aar siden, da Poul Reumert fyldte Jacques Arnavons *mise-en-scène* med sin Opfattelses spillende Liv. Uden Reumert staar mise-en-scène'n, saa pyntelig den er, men ogsaa saa omstændelig og upraktisk, tilbage og har mistet sin Berettigelse. Den var ingen virkelig Iscenesættelse, ser man nu; den var blot et flatterende Arrangement om en stor, maaske fejlagtig, men dybt personlig Præstation.

Molières Alceste hører til Poul Reumerts allerejendommeligste Ydelser som skabende Kunstner. Det er næppe for meget sagt, at med den kulminerede han. Hvorfor han har afgivet den nu, staar ikke nærværende Anmelder klart. Han burde have beholdt den paa sit Repertoire — og i hvert Fald endnu en Gang have genopfrisket Indtrykket af den efter sin Genkomst til Det kgl. Teaters Scene, som han i 1930 forlod med Misantropens Slutningsreplik paa sine Læber. En saadan Genopfriskning af en af dansk Skuespilkunsts store og mærkværdige Præstationer vilde have givet denne „Nyindstudering" Berettigelse, selv med den i øvrigt afsvækkede Rollebesætning. Nu blev Eyvind Johan-Svendsen blot stillet paa en ny Uriaspost — hvad han mindst af alt trænger til for Tiden. Han er næppe ved sin fulde kunstneriske Kraft endnu — og skal dog kæmpe, ikke alene med en af det klassiske Dramas vanskeligste Hovedroller, men i Flertallet af Teatergængeres Øjne tillige med Mindet om Poul Reumerts Gigantpræstation.

Molière har i „Misantropen"s sindrige og mesterlige Komposition givet et poetisk, paa en Gang tragisk og komisk Billede af sin egen personlige Kærlighed til Skuespillerinden og Kokotten Armande Béjart — og denne Kærligheds Skibbrud. Han har hævet sig til en høj kunstnerisk Objektivitet over dette vanskelige Stof. Han udleverer nok den indtagende lille *précieuse* med alle hendes Fejl og Letsindigheder, hendes Sladderagtighed, Behagesyge og Upaalidelighed — og med hende de forskruede Sæder i Datidens parisiske Selskab, som han for enhver Pris vilde til Livs — men hans Kærlighed taler desuagtet uslukket ud af hvert af hans Ord. Aldrig er vredere Ord raabt med saa skælvende en indre Bevægelse! Han forskønner, samtidig med at han revser — og han karikerer uden Skaansel sig selv i sit Selvforsvar.

Alceste er nok en forurettet Mand, i hvert Fald en Mand fuld af ægte og ærlig Harme. Men Alceste er ogsaa en Kværulant, en Stivstikker, en sygelig rethaverisk Person, en uforbederlig Spielverderber og i sin Trættekærhed ikke saa lidt af en komisk Figur. I denne — menneskeligt og kunstnerisk lige beundringsværdige — Selvkarikering ligger Molières Triumf som Komedieforfatter, men tillige naturligvis Rollens vanskelige Paradoks. Alceste flagrer som et Møl om den Ild af Erotik, han ikke kan slukke, men blot atter og atter maa brænde Vingerne paa. Stykkets originale Slutreplik viser, at Tragikomedien *ikke* er til Ende med det Opgør mellem Alceste og Célimène, hvormed sidste Akt afrundes. Alceste vil i Morgen vende tilbage paa ny og spille sin Kærligheds haabløse *Haupt- u. Staatsaction* om og om igen.

Det var denne ret bitre Pointe paa Stykket, Poul Reumert og Arnavon strøg ved deres Nyopsætning af Skuespillet i 1927. Alceste skulde *virkelig* forlade Célimène. Tæppefaldet skulde være den endelige Afslutning! Opfattelsen er tvivlsom — men Reumert forsvarede den med glimrende Kunst. I hans Øjne var Alceste helt og aldeles en ædel Mand i en ussel Verden, en Mand med en skarp Tunge, men med et Hjerte af Guld, en Mand, hvis Temperament lader ham bevæge sig gennem mægtige Overdrivelser, men som til Slut maa se Virkeligheden stige selv hans vildeste Fantasier over Hovedet, en Mand, under hvem Jorden langsomt bliver glødende, til han vælger hellere at forlade et Milieu, som en hæderlig Mand ikke mere kan betræde.

Der var en lidenskabelig Stigning og Spændstighed fra Akt til Akt i Reumerts Præstation, hans Misantrop var en Idéalist, hvem Verden gaar imod. For Rollens Element af Karikatur var der i hans énsidige Fremstilling ingen Plads, men derfor ligefuldt for dens Elementer af Komik. Man kunde godt le ad denne overmægtigt veltalende Misantrop, i hvert Fald i de første Akter. Og Rollens kildne vanskelige Punkt, Frieriet til Eliante, Célimènes stille elskelige Kusine, i fjerde Akts anden Scene, som blot og bar *Hævn* mod den Troløse, men en Hjerteløshed og en Taktløshed uden Mage over for den stilfærdigt hengivne Veninde-Sjæl — kom Reumert over ved den eksplosive Fyrighed, hvormed han udstyrede Figuren, ved hele Spillets galliske *élan*. Alceste blev her paa én Gang Franskmand, Fusentast og en Mand, som Hændelserne omkring ham har gjort til et ildsprudende Bjerg af desperate Impulser. — — —

Efter en saa specifik og egenartet Opfattelse og Fremførelse af et Mesterværk som „Misantropen", har et Teater næste Gang kun ét af to

at gøre, *enten* at bevare den én Gang angivne personlige Opfattelse og i hver Detalje efter Evne at holde sig paa Højde med den — *eller* at revidere den til Bunds og vise os selve Stykket med dets andre, forrige Gang oversete Muligheder. Nogen Middelvej gives ikke; den havde Det kgl. Teater valgt.

Eyvind Johan-Svendsen spillede Alceste i Reumerts Fodspor som en ubetinget ædel Mand. Men Eyvind Johan-Svendsen, der kan være saa dyb, mangler Reumerts Højde i baade legemlig, aandelig og artistisk Forstand. Rollens Glanslys kom til at mangle og dermed samtidig det sidste Spor af Komik. Alceste blev en — fuldkommen hæderlig — men tragisk, indædt og utaalelig Person, hvis Placering i det foreliggende Milieu forekom urimelig og selvmorderisk. Det maatte gaa som det gik. Af Spænding og „Spil" blev der intet tilbage.

Denne Misantrop hverken udleveredes eller forsvaredes af Skuespilleren. Han segnede blot til Slut. Figuren havde sine Tyngdepunkter, især i Udtrykkene for erotisk Betagelse, men Fremstillingen manglede Stigning og Linie, og selv Versenes Fjederham formaaede ikke at løfte den fra Jorden. Den var tung som en Sandsæk.

Med den svigtende Linie i Hovedfiguren maatte ogsaa Stykkets Bifigurer komme til at staa i en flakkende Belysning. De maa anskues og spilles i Forhold til Alceste, som de blev det ved den forrige Opførelse. Men hvem var de nu?

Ja, Clara Pontoppidans Arsinoë var klar og skarp i sin galdegule Træskhed, og Karin Nellemose havde — foruden den føromtalte Enkeltscene — beundringsværdige Enkeltheder og Intentioner. Men hel blev Figuren ikke. Dens første Optrin viste en taabelig Kokotte, et stiftsmilende Automatvæsen, næsten som Dukken i „Hoffmanns Eventyr". Og i den store Skændescene med Alceste udleverede hun yderligere og højst vittigt i Figuren i raffinerede Betoninger som en Art bedærvet moderne *vamp*.

Det lader sig høre at tegne Célimène saaledes, hvis Opgaven er at lade Misantropen faa ubetinget Ret i sine Jammerklager. Men i de øvrige Scener spillede Karin Nellemose Rollen fint og som den utvivlsomt er ment, som et purungt, velbegavet, men dybt forfængeligt Kvindevæsen — og hendes sidste Samtale med Alceste var (Herren hjælpe mig) næsten rørende i sin skræmte Menneskelighed. Men hvem er Célimène saa? Og hvem er Alceste? Og hvorfor gaar han i saa Fald bort, for — ifølge den nuværende Slutreplik — aldrig at vende tilbage?

Anna Borg fejrede sin Atterkomst til Det kgl. Teaters Personale ved

smukt og personligt at forestille den ædle Eliante og med det nydeligste Udtryk for nobel Kvindelighed at være Genstand for Alcestes i den foreliggende Version haarrejsende Krænkelse i fjerde Akt. Kvinderne var overhovedet denne Misantrop-Opførelses Lyspunkt. Dens Skyggeside var først og fremmest Helhedens Mangel paa Holdning, Plan og Mening. *De uopfattede Klassiker-Opførelser har ikke mere nogen Berettigelse i Teaterlivet.* Hver eneste Tilskuer, der for Tiden gaar bort efter en Teaterforestilling med det Spørgsmaal: Hvad kommer det overhovedet mig ved? — leverer et dybt Spadestik til Teaterinteressens Begravelse.

24. September 1938. *Politiken.*

Hvemsomhelst paa Apolloteatret.

Konstellationen Ludvig Brandstrup og Poul Henningsen er usædvanlig, men er rigtig. Man har ønsket sig den længe. Ludvig Brandstrup har trængt til at faa sin højst talentfulde Skrivefærdighed fornyet med Meninger af videre og det vil igen sige af frisindet Perspektiv. Og P. H. har trængt til at faa en skrivende Teatermand ved sin Side. Han har før kendt for lidt til Teater til at kunne bruge det med Fagmandens Eftertryk. Han er ved at kunne det nu, det viste sig i Aftes. Samarbejdet bør fortsættes. Her er to Talenter som Slibestene. Læg Døgnets Stof imellem dem, og det sløve skærpes, imens der sprudes Gnister.

De to Herrers Vinterrevy fremtræder som en Parafrase over „Det gamle Spil om Enhver". Soya har for nylig forsøgt sig med noget lignende i et lille Stykke, som er kommet i Bogform — men trods stort Udstyr er skrumpet ind til blot at handle om en moderne Middelmands *private* patologiske Komplekser. Poul Henningsen og Brandstrup fremtryller derimod en hel Hr. Hvemsomhelst, eller rettere to hele, den rige Hvemsomhelst og den fattige. Kun i Fremstillingen af den rige bevares Parallelen til det ægte gamle Spil.

Hvemsomhelst er en moderne Storgrosserer; vi ser ham over for den gamle Moder, over for Vennen, Elskerinden og den fattige Næste. Fætter Mager er en konservativ Rigsdagsmand, Fætter Tyksak en socialdemokratisk (han støtter dem begge), Mammon en Bankdirektør. De snylter alle paa ham — indtil den Dag han gaar Fallit, fordi der nægtes ham *Valuta.* Da kastes Hvemsomhelst i Støvet — og lades ene til-

bage med „Troen paa sig selv", i et lille kvindeligt Purløgs Skikkelse. Nu har han kun hende at arbejde med.

I anden Afdeling ser vi Hvemsomhelst som ubemidlet, men overvaaget af Lovparagraffer, Bestemmelser og Forordninger, der alle synes at tage Sigte paa at forhindre ham i at faa Arbejde, at komme frem, ja næsten at eksistere. Han maa ikke arbejde, for han staar ikke i Fagforeningen, han maa ikke køre med Trækvogn, han maa ikke betle, han maa ikke synge i Gaardene (overhovedet maa han beherske sit „forbryderiske Initiativ"), han maa ikke staa stille paa Gaden — og han maa ikke færdes paa Landevejen som subsistensløs! Det eneste, han har tilbage, er Retten til at protestere. Og det gør han. Man kan ikke andet end føle denne Fremstilling som bitter Konfekt. Saa bitter, at der blev skaaret Ansigter, lige saa meget som der blev leet i Apolloteatret i Aftes. Det er ikke den Føde, et Revypublikum er vant til at forfriske sig med. Men der var Næring i Føden. Det var en Revy med Mening. Dens Pointe var en Fordring om Frihed og Ret, to gode vægtige Ord for Revyforfattere at arbejde med. Ret for Hvemsomhelst — og ogsaa Ret til i en Revy at rive Magthaverne i Næsen!

Men Forestillingen havde Mangler. Den havde tekniske Mangler, som beroede paa, at de to Forfattere ikke endnu er fuldt indarbejdede. Nu og da arbejdede Slibestenene mod hinanden, saa meget at de gik i Staa eller sled Stoffet imellem sig i Laser. Den havde først og fremmest den Fejl, at Teksten vel var skrevet med Humør — men mere med ondt Humør end med godt. En Teaterforestilling skal altid paa en eller anden Maade virke befriende. Og befriende kan man trygt paastaa, at Spillet om Hvemsomhelst ikke var. Men der blev heller ikke noget Øjeblik flaget med falsk og flad Optimisme. Der blev ikke rakt billigt Sukkergodt ud over Rampen — højst lidt besk Chokolade.

I Personalekonstellationen blev der budt paa en klædelig Fornyelse af Apolloteatrets Personale. Ludvig Brandstrup tog jo allerede i Sommer denne Scene i Besiddelse og fornyede sig derigennem. I Aftes bekræftede han sin Sejr i Stykkets Ræsonnørrolle som en moderne „Djævel", i en Overkelners, en Politibetjents, en Læges og en Dommers Lignelser. Som Visesanger er han i Øjeblikket den skarpeste, vi har. Ib Schønberg fik i sin Tid sit Gennembrud som Fremstiller af den typiske danske Middelmand i et Stykke af Soya paa Det ny Teater. Han videreførte i Aftes denne Figur, som ingen for Tiden gør ham efter. Og hans Rundhed supplerer ypperligt Brandstrups Skarphed: Hjerte kontra Galde, Lune i Modsætning til Satire!

Aldeles fortrinlig var Ann Sofi Norin i Moderens Rolle. Sit københavnske Gennembrud fejrede hun for Aar tilbage paa denne Scene i det pikante Fag. Hendes Tilbagekomst — med de to smukke alvorlige Sange, der var skrevet til hende — markerede hendes Udvikling som Kunstnerinde. Hans W. Petersen var en god Staldbroder. Ogsaa til den Rolle havde Forfatterne haft en original satirisk Idé. Staldbroder er vor Tids sportstrænede, sportsødelagte unge Mand. En ny Figur, et Stof Revyerne hidtil — af popularitetsjagende Grunde — har ladet ligge, men som viste sig frugtbart og er det mere endnu.

Iscenesættelsen ved Em. Gregers var paafaldende slap og mat, men der var opfindsomme Danse til Koret. Sceneopbygningen med den store Trappe gav Apolloteatrets vanskelige Scene nye Muligheder, der dog kun var amatørmæssigt udnyttet. Der var fremragende Dekorationer af Svend Johansen — og af Kai Normann Andersen en fortræffelig Musik, især til Brandstrups Vise „Æd, drik og vær glad" og til Kvartetten om „Den politiske Studehandel". Der var stærkt Bifald til Slut.

„Hvemsomhelst" er en bitter Forestilling og en Forestilling med Fejl, men med Indhold. Det er en Forestilling med sit eget kantede Personlighedspræg. Den fortjener at ses og at høres; der er en egen tænderskærende Protest *i* den, men især *bag* den. Dens Mening er ikke udtømt med, hvad der siges i den. Ikke mindst deri adskiller den sig fra, hvad Københavnere sædvanligvis faar at se af Revyer.

Der lades Ting usagte i denne Revy, der slaar ned i Tilskuerne som Bomber.

12. Oktober 1938. *Politiken.*

Maxwell Anderson: High Tor.

Der var engang en dreven Dramatiker, der gik hen og blev Digter. Hans Navn er Maxwell Anderson — og Metamorfosen fandt Sted omkring 1930. Før den Tid havde han medarbejdet paa Krigsfolkekomedien „Fra Vestfronten" (What price glory) og for egen Regning skrevet den lille elskværdigt-professionelle Lystspilting, der hed „Bobbys Ægteskab" (Saturday's Children). Det karakteristiske er, at mens dansk Teater godt kendtes ved ham den Gang, han kun var „Dramatiker," blev Forbindelsen totalt og brutalt skaaret over i samme Nu, han viste sig ogsaa at være Digter — og det skønt han med Rækken af sine berømte Hovedskuespil „Winterset", „High Tor" og „The Masque of Kings"

utvetydigt placerede sig som Amerikas mest interessante Bidrag til den moderne Verdensdramatik, næst efter Eugene O'Neill.

Ingen danske Teatre har gjort alvorlig Mine til at præsentere hans Hovedværker for vort Publikum — end ikke Det kgl. Teater, der i hans Mesterstykke „High Tor" vilde have haft Muligheder for at skaffe sig selv og os en Teateroplevelse af de helt usædvanlige. Hvor store Muligheder saa man dobbelt tydeligt i Aftes, da Besekow i Riddersalen med Dygtighed og Begejstring foreviste os Skuespillet, nu og da forløste dets bundne Sjæl — og hele Vejen fint og klart gjorde Rede for, hvor mærkværdig en poetisk Præstation, det er, den store Amerikaner her har leveret.

High Tor er en Klippe ved Hudsonflodens Munding. Engang Indianernes Offer- og Begravelsesplads, nu en romantisk Kulisse for unge Natursværmere — men først og fremmest et Spekulationsobjekt for snedige Industrifolk, der driver Rovdrift med Grundene og huler Klippen ud bag fra. Den sidste Grund paa Toppen af Klippen ejes af unge van Dorn, der ikke vil sælge, fordi han hader den moderne mekaniske Verden og elsker sit Jagtterræn. Men Spekulanterne trænger paa og er ved at svindle hans Ejendomsret fra ham. Med sin Kæreste Judith bryder han, fordi hun tænker mere paa Penge end paa Poesi. Men om Natten paa High Tor spøger selve Stedets Sjæl — og driver sit Spil med van Dorn, med Spekulanterne og med Publikum.

Over dette Drømmetema har Maxwell Anderson formet et Stykke som en moderne Skærsommernatsdrøm. Og et Stykke, der taaler Sammenligningen. Om Natten færdes paa Klippen Skyggen af seks Hollændere, en Kvinde og fem Mænd, der for 300 Aar siden strandede her og blev dræbt af Indianerne — men hvis Sjæle Nat efter Nat spejder efter det Skib fra Holland, der skal føre dem frelst tilbage til „den gamle Verden", det Skib til Fortiden, som aldrig kommer! Kaptajnens unge Kone Lise træffer van Dorn og elsker ham, men bidrager til at forene ham med hans unge, kønne, kløgtige Kæreste — fordi hun véd, at hun selv kun er Fortid, og Livet hører Nutiden til. Og de andre Hollændere driver i Natteregnen deres Groteskspil med to af de ækleste af Grundspekulanterne, der af lutter Emsighed er faret vild paa Bjerget, efter at Mørket er faldet paa.

Mens Kærlighedsscenerne rummer den rigeste poetiske Diktion, man har hørt i noget Nutidsskuespil — er Komediescenerne af den mest overgivne og smittende Lystighed. En Lystighed, der har laant mange af sine Temaer fra amerikansk Teaters og Films grove Knockabout-Komik,

men samtidig næsten er dyb i sin Satire ved at anskue denne Komik saa at sige under Evighedens Synsvinkel. Højdepunktet er Scenen, hvor den gamle hollandske Baadsmand stilles overfor en Gangsterbande af tidssvarende, aktuelt gyldige *gun-men*, der gennemhuller ham — men forgæves. Der er Ting, der ikke lader sig plaffe ned af Nutidens hurtigtrammende Kugler. Gangsterne maa flygte. Fortiden er baade grotesk og smertefuld i sin Usaarlighed.

Ved Morgengry sælger van Dorn sin Grund. Menneskene skal ikke binde sig til Minder og døde Ting. De skal flytte deres Drømme og deres Fremtid med sig videre — „vestpaa" — og lade Ruinerne af alle døde Ting bag sig. Den gamle Indianer, den sidste af Stammen, der boede paa High Tor, lukker sine Øjne og bliver begravet paa samme Plet, hvor Natteregnen har afdækket Skeletterne af de seks døde Hollændere. Van Dorn kaster Jord over dem, saa de endelig faar Fred. Og han vil glemme Lise. Hun var jo kun hans blide Drøm om den varme, levende Judith.

De sceneteknisk Krav, et Skuespil som „High Tor" stiller for helt og fuldt at komme til sin Ret, er i Virkeligheden umaadelige. Saa meget des beundringsværdigere, at Besekow med Riddersalens faa og enkle Midler og sit beskedne Personale naaede saa smukt et Resultat, som han gjorde. Et stort Skuespil paa en lille Scene. Som ved „Laser og Pjalter" i Fjor, saaledes ogsaa ved „High Tor" i Aar — mere et Tribunespil end en Teateropførelse; men virkelig et Spil — og ikke, som man kunde have frygtet, blot en velmenende men mislykket Forestilling. Teksten kom til sin Ret, ja den talte i saa høj Grad for sig selv og er saa stærk, at den løftede Fremførelsen med sig op i Klasse med de mest bemærkelsesværdige Teateroplevelser.

Peter Poulsen var van Dorn, den unge Natursværmer, en Rolle, til hvilken han af Udseende, Væsen og Temperament saa at sige er født, mere end til nogen anden Rolle, han endnu har spillet. Henny Krause var karaktérfuld og interessant som den retlinede Judith, Kaj Wilton sagde den hollandske Kaptajns store Længselsreplik overordentlig smukt, Erik Elias var af en forbløffende Illusion som Gangsternes Anfører — og Besekow selv fremstillede med fremragende Maske den gamle Indianer, der indleder og slutter Stykket. En meget stor personlig Succes havde Edwin Tiemroth som den ene af Grundspekulanterne. Han er for ung til den, i Alder, men ikke i Talent — og gengav dens vekslende Sindstilstande med den originaleste og sikreste komiske Karakteristik.

Alt dette var godt, i hvert Fald forsvarligt og tilstrækkeligt, selv maalt med Stykkets meget store poetiske Alen. Utilstrækkelig var Poul Rohde — trods overraskende Intentioner — som den hollandske Baadsmand, et Pragtnummer for en folkekær Komiker med poetisk Fantasi, og Rigmor Hvidtfeldt som Lise, den unge, døde Kvinde. Rollen kræver sit eget bævende, rørende Skær af bristefærdig Poesi — men er samtidig saa god, at den ved egen Kraft i hvert Fald i den afgørende Scene gjorde Virkning paa Publikum tværs igennem Fremførelsen. Burde ikke Jenny Larsen have spillet den Rolle?

Med Fejl og Mangler er det en kæmpestor Indsats, Besekow her har gjort. Han har som den første præsenteret en Digter og paa sin lille Scene fremført et dramatisk Hovedværk — til Skam og Skændsel for vore store rigtige Teatre. Han fortjener den fulde Belønning for sit Mod og sin Dygtighed. Hans Forestilling maa ses af alle danske Teatervenner — og sanke gloende Kul paa Det kgl. Teaters Hoved eller rettere sagt (sovende) Hoveder.

3. November 1938. *Politiken.*

Dansk Teater 1938.

Teatrets Kunst er flygtig. Vi véd det. Det er Kunstartens Fortryllelse og dens Forbandelse. Dens enkelte Præstationer, ja selv dens største Sejre, betyder Sejre i Nuet. Den byder sine ypperste Udøvere Triumfer af en uhyre Intensitet, Selvbekræftelsens og Kunstbekræftelsens fulde Intensitet — men Tiden marcherer videre, og Præstationen fra i Gaar er allerede en gammel Præstation, den er „Teaterhistorie", en Historie skrevet i Erindringens skridende Sand. Hvad der bliver tilbage af en saadan straalende Præstation, er maaske endda ikke, hvad den virkelig var — men alene hvordan den *tog sig ud,* bevaret i et uensartet Publikums tilfældige Hukommelse.

Her har Teaterkritikeren en ansvarsfuld Opgave at røgte. Han skal ikke blot kritisere den enkelte Forestilling, finde dens Fejl og gøre opmærksom paa dens Fortrin. Han skal ogsaa beskrive og saaledes efter Evne bevare. Det ligger i hans Haand at beherske en Sammenhæng, at trække en Traad fra det svundne til det nuværende, at paavise dets Kontinuitet og saaledes skabe en Syntese.

Hvor svær — men ogsaa hvor ansvarsfuld — Opgaven er, ser man

bedst ved blot at prøve at kaste Blikket tilbage over et enkelt Aars Teaterindsats og Teaterbegivenheder. I første Øjeblik fortaber alt sig i Taage, og store Teateroplevelser fra for faa Maaneder siden skimtes fjernt som gennem en omvendt Kikkert. Dansk Teater i Dag, det er jo i Virkeligheden kun de Forestillinger, som vi kan slaa op og finde blandt Teatrenes Annoncer for Julen og Nytaaret! Men snart antager Billedet for det øvede Øje en anden Karaktér. Konturerne bliver tydeligere, den bemærkelsesværdige Enkeltindsats hæver sig frem paa det hæderliges eller det rent ud slettes Bekostning. Linier former sig, og Omrids tegner sig. Til Slut ser man et Helhedsbillede med typiske Træk. Teateraaret 1938 var i det store og hele et gunstigt Aar for dansk Teater.

Det bød for vore Dramatikeres Vedkommende paa Kaj Munks eklatante og i vor Teaterhistorie næsten uhørte Gennembrud (Aaret har først og fremmest staaet i hans Tegn), indledet med Det kgl. Teaters Oprejsning til „En Idealist" i Aarets allerførste Maaned og videreført gennem Opførelsen af „Smeltediglen", „Diktatorinden", „Fugl Fønix" samt Fru Nansens Genoptagelse af „I Brændingen". Vore førende Skuespillere har i 1938 leveret en lang Række af bemærkelsesværdige, i enkelte Tilfælde afgørende Præstationer. Teaterbesøget har været stigende. Ikke mindst Det kgl. Teater — hvis Helhedsbillede ellers, kunstnerisk set, ikke tegner sig straalende — har under vanskelige økonomiske Forhold, og under, i hvert Fald momentvis, katastrofale kunstneriske, nydt godt af sin stabile „Fyldningsgrad".

Men først og fremmest har Aaret budt paa en fornyet Interesse for vore Privatteatre, der — med en enkelt Undtagelse, Det ny Teater — ogsaa har gjort et fortjenstfuldt Arbejde for at yde en Indsats og, alt efter hver enkelt Teaters Forudsætninger, skaffe sig selvstændige Fysiognomier. Betty Nansen-Teatret har — efter de langvarige og formaalsløse Bevillingsstridigheder i Foraaret — fortsat sin velkendte Linie, Frederiksberg Teater og Nørrebros Teater er lovende Nyskabninger fra i Aar, Folketeatret har haft stor og fortjent Succes, Riddersalen har leveret en bemærkelsesværdig litterær Præstation, og Apolloteatret har med Poul Henningsens og Brandstrups intellektuelle Revy „Hvemsomhelst" regenereret sig selv og givet nogle Løfter, som man maa haabe bliver holdt. I Provinsen har Odense og det nystartede Aalborg Teater præsteret respektindgydende Arbejde.

Dansk Teater er saa levende som nogen Sinde og mere lovende end før, fordi det synes at have sat Fordringerne til sig selv i Vejret.

Det kgl. Teater har været hemmet af tekniske Uheld, af Ulemperne og Usikkerheden, der altid følger med et Chefskifte, af megen Sygdom og af selve sin øjeblikkelige økonomiske Ordning, der bebyrder det med nogle „Provinsforpligtelser", som foruden at skabe vanskelige Arbejdsforhold i det daglige positivt berøver det to fulde Forestillinger af en Sæsons i Forvejen ikke for righoldige Repertoire. Selve dets kunstneriske Ydeevne er sat ned, et Forhold, som næppe offentligt har været tilstrækkeligt fremhævet før. — Tilmed har det lidt svære Tab i Personalet: Johannes Poulsens og Jonna Neiiendams tragiske Død og Eyvind Johan-Svendsens Uarbejdsdygtighed.

Men selv disse Omstændigheder taget i Betragtning som undskyldende Momenter har Teatrets Virksomhed i det forløbne Aar ladet meget tilbage at ønske. Operaen er stagneret komplet. Hverken Svend Gade-Versionen af „Hoffmanns Eventyr" eller Premièrerne paa „André Chénier" og „Österbottningerne" tæller kunstnerisk med — og alene Edith Oldrup Pedersens Madame Butterfly i Foraaret var en kunstnerisk Bekræftelse, et gyldent Løfte om, at Fru Tennas forestaaende Afsked ikke skal lade en alt for gabende tom Plads efter sig, men at vi har i hvert Fald én ung Sangerinde af Format paa Vej frem mod de store Opgaver. Balletten har fejret Triumfer i det fremmede, kærkomne og ikke aldeles ufortjente Triumfer — selv om Svenskeren Sven Ståls Kritik af Gæstespillet i Stockholm bekræftede en Anelse, man nok havde haft, at det ikke just var Balletkunstens kræsnere Kendere, der i Udlandet tiljublede vort Korps og dets Repertoire. Og hvorfor viste man ikke i Stockholm Kjeld Abells „Enken i Spejlet" eller Nini Theilades „Psyke" og Cirklen", der alle hører til Korpsets lødigste Præstationer? Og hvor er Balanchines efterladte Repertoire „Apollon", „Josephslegenden", „Den trekantede Hat", som Sven Stål med Rette fremdrog af Erindringen? Men lad gaa — vor Ballet har i Aar hævdet sig ved fin Dansekunst og enkelte virkelig stilfulde Præstationer, først og fremmest i „Svanesøen" (men ogsaa i „Cirklen" og „Thorvaldsen"), hvor Margot Lander og Børge Ralov beviste deres artistiske Rang.

Skuespillet er Det kgl. Teaters Hovednerve og egentlige Eksistensberettigelse. Hvordan hævdede det sig? Ja, der var jo „En Idealist" og Soyas spinkle, men kvikke og moderne „Chas". Der var en smuk og munter Nyindstudering af „Jean de France" og en totalt mislykket af „Misantropen". „Kvinderne paa Niskavuori" og „Den lille Verden" hører til en Repertoiregenre, som Det kgl. Teater har en Svaghed for (og en Styrke i at spille), men i Almindelighed ikke bør bestyrkes i. Dens eneste Berettigelse ligger i det Spil, den kan give Anledning til. I

„Kvinderne", som nu senest i „Diktatorinden", fejrede Bodil Ipsen saa store personlige Triumfer, at det virkelig var Stykkerne værd. Men ellers? Ja, man maa hellere stille det Spørgsmaal (da „Provinsforpligtelserne" sikkert har sin Andel i det valgte Repertoire): Hvilken Kulturopgave mener Rigsdagen, at Det kgl. Teater løser ved at berejse den danske Provins med „Hvo som forarger" og „Den lille Verden"? De Forestillinger, der virkelig er paa Højde med Teatrets Niveau og kulturelle Forpligtelser, egner sig — som alle véd — ikke til at rejse i Provinsen med.

Det kgl. Teaters Skuespil har i det forløbne Aar stort set kun hævdet sig ved sine *Skuespilleres* Rang, d. v. s. ved fremragende Enkeltpræstationer af Spil eller Iscenesættelse. Dets moderne — især dets moderne internationale — Repertoire har ladet alt tilbage at ønske. Nu ved Nytaarstid skifter Teatret Førsteinstruktør, Svend Methling afløser Thorkild Roose. Men Teatret burde først og fremmest skifte litterær Konsulent. Det værdifulde udenlandske Teaterrepertoire maa ikke vedvarende banke forgæves paa Teatrets Port. Det kgl. Teater mangler at spille Skuespil af Jules Romains, (Pirandello), Pär Lagerkvist, Lenormand, Giraudoux, Karel Čapek, Sidney Howard og Maxwell Anderson. Forsømmelserne er indlysende — mest himmelraabende dog i det sidste Tilfælde, selv om vi kan takke det for, at Besekow i Riddersalen med sin spinkle, men fine Opførelse af „High Tor" formidlede den indeværende Sæsons foreløbig største Teateroplevelse næst efter Folketeatrets Fremførelse af „Han sidder ved Smeltediglen". Men er det, hvad vi har Det kgl. Teater til?

De danske Dramatikere har ud over Kaj Munk og til Dels Soya ytret sig i spredt Fægtning. Howalt har søgt at forfølge sin Succes fra i Fjor („Hvis jeg havde Penge") med „Jeg skal ha' et Barn", Sven Clausen fik sin „Paladsrevolution" fremført i Stærekassen og sin „Nævning" paa Odense Teater, Leck Fischer fik fortjent Fiasko i Aarhus paa „Fraskilt", men tog nogen Oprejsning med „Syndebukken" paa Skolescenen (der ogsaa med Kjeld Abells Dramatisering af „Oliver Twist" heldigt har prøvet at imødekomme Kravet om et nyt Repertoire), Svend Melsing og Mary Waagechristensen har lidt amatørfamlende, men utvivlsomt talentfuldt devoveret sig paa Frederiksberg Teater, og Poul Henningsen fik ægte og fortjent teatermæssig Succes paa Apolloteatret.

Men næst efter Kaj Munk er det ubetinget vore Skuespillere, Kunstprisen for i Aar maa tilfalde.

Poul Reumert trak i „En Idealist" Sejren hjem for Digterværket, om

end ikke fuldt for sig selv, fordi Rollen nu engang er saa kolossal, at den kræver et Skuespillerunikum, som for Tiden ikke findes i noget europæisk Land. Som Marchanel i Studenterforeningens Opførelse af „Fugl Fønix" fyldte han til Gengæld Clemenceaufiguren til sidste Tomme og Trevl; gjorde den saa stor som sig selv. Bodil Ipsen har foruden den gennemgribende Fornyelse af sit Talent i „Kvinderne paa Niskavuori" og „Diktatorinden" spillet Marthe i „Jean de France", Cleopatra i „En Idealist" og Soyas Pensionatsdame til lysende Sejr. Betty Nansen fik af Aarets Frugter foræret „Elisabeth, Kvinden uden Mand," en Glansrolle i et fælt Stykke, Carl Alstrup „Hr. Brotonneau", hvis Førsteakt han gjorde uforglemmelig; Johannes Poulsen satte med sin Jeronimus i „Jean de France" et sidste Granitmonument over sin modne Alders Kunst.

Holger Gabrielsen spillede som Gæst paa Folketeatret sin Professor Mensch, der har været omstridt og set fra mange Synsvinkler — kun ikke fra den: Hvad den betød for hans egen kunstneriske Udvikling ved de uventede Perspektiver, hans imponerende og aandfulde Spil i de to sidste Akter aabnede ud i Fremtiden. Han, hvis Talents Grænse hidtil har ligget ved det patetiske, overskred her for første Gang denne Grænse. Else Skouboe leverede i „Karrière" en fuldmoden, lødig og fornem Præstation, der næppe vandt fortjent kunstnerisk Paaskønnelse, fordi den ligesom Gabrielsens Professor Mensch fik sine fineste Nuancer efter Premièren; det samme gælder hendes Partner Johannes Meyer, hvis fortrinlige Dorn i „Smeltediglen" heller ikke blev vurderet efter sin rette Værdi, før han ikke spillede den mere. Saadan er Skuespilleres Lod. Clara Pontoppidan har Aaret igennem udført sin mageløse Salome i „En Idealist", et Højdepunkt i hendes lange Galleri af uforglemmelige Groteskfigurer, og Ludvig Brandstrup fandt i „Hvemsomhelst"s Viser og Vers tilbage til sit oprindelige Udgangspunkt som en Revysatiriker af bidende Intelligens. Ellen Gottschalck sang Serpolette i „Cornevilles Klokker" paa Nørrebro, en Præstation, der vil blive nævnt blandt hendes ypperste.

Dette var vort Teaters Piller, Støtter og Søjler. I den unge Generation har der været mange Bekræftelser, enkelte Gennembrud og nogle faa indlysende Misbrug. Ebbe Rode vandt i „Chas" en Sejr, Teatret skyldte ham at vinde, John Price spillede Jean de France, men ledte især med sin Christian VII (ved Det kgl. Teaters Oplæsning af Sven Clausens „Paladsrevolution" i Stærekassen) sit Talent ind i et helt nyt Spor, som han bør hjælpes til at videreføre. Karin Nellemose har ikke faaet, hvad

der tilkom hende paa Teatret, men maatte søge til Filmen („Livet paa Hegnsgaard") for at bekræfte sin Særegenhed. Sigfred Johansen hævdede sin Egenart fint i „De kloge og vi gale", Besekow viste sin nye forenklede Spillestil i „Noah". Hans Kurt brød afgørende igennem i „Balalajka"; i anden Akt af „Opstandelse" fik Berthe Qvistgaard Lejlighed til at indfri nogle af sine store Løfter, mens Angelo Bruun hele Aaret igennem, skønt han er den originaleste af alle vore Skuespillere i Faget „den unge Mand", er blevet mishandlet og forfordelt. Der hersker den Overtro, at Fyrst Nekljudof i Henry Batailles „Opstandelse" er en Rolle. Den er kun en Attrap. Af nye Ansigter har Aaret bragt os Kjærulf-Schmidt i „Moderne Idyl" paa Frederiksberg Teater, men navnlig Edwin Tiemroth i „High Tor" i „Riddersalen". Man spaar næppe forkert, naar man siger, at han vil blive en af vore kommende fremragende Karaktérskuespillere.

Aaret har altsaa bragt Resultater og givet store Løfter for vor hjemlige Skuespilkunst. Af de mange udenlandske Gæstespil har kun faa været af Betydning. Heinrich George spillede „Bonden som Dommer" paa Det kgl. Teater, Gründgens Hamlet i Kronborg Slotsgaard. Det var interessant, mere end det var berigende. Forsell sang en eneste Gang Greven i „Figaros Bryllup" som et slemt Memento til vor Opera, til hvis sletteste Opførelser dette Mesterværk ellers hører. Per Aabel spillede paa Apollo, Max Hansen paa Bellevue, Gunnar Tolnæs paa Frederiksberg. Uden Betydning. Helene Weigel optraadte en enkelt Gang gribende i Bert Brechts „Fru Carrars Geværer". Paa Det ny Teater dansede Oberst Basils Monte Carlo Ballet, her optraadte ogsaa Trudi Schoop, Lucienne Boyer og Bergens nationale Scene. Men hvorfor skal Kunsten kun trives paa dette udmærkede Teater, naar fremmede Trupper kommer hertil? Noget virkelig værdifuldt norsk eller svensk Gæstespil bragte Aaret ikke, skønt Tiden er til større Samarbejde mellem Nordens førende Teatre, ikke mindst til Udveksling af de skandinaviske Instruktører af nogen Betydning. Skandinavisk Scenekunst har under den øjeblikkelige Verdenssituation alle Chancer for sig.

Dette bliver da vore Ønsker for den kommende Sæson: Større Tilknytning til norsk og svensk Scenekunst. Det er ikke nok, at den fremragende Olov Molander bliver Det kgl. Teaters Gæst til Foraaret, navnlig hvis det virkelig er „Gustav Wasa", han skal sætte i Scene. Opsætningen af saadanne Tøjhusskuespil er ikke Molanders virkelige Force. Stykket *er* gentagne Gange spillet i København; det er slet ikke den

Side af det Strindbergske Teater, Det kgl. Teater skylder en Oprejsning. Endvidere virkelige Opgaver for de af vore førende Skuespillere paa Privatscenerne, som i det forløbne Aar ikke har været paa deres rette Plads, og det vil først og fremmest sige, en lykkelig Genkomst for Fru Liva (i Provinsturnéen med „Diktatorinden") og for Marguerite Viby (i Kjeld Abells „Askepot"). For Det kgl. Teater en ny og tidssvarende Linie i Repertoiret, hvis Kurve har været dalende siden Kæmpeindsatsen med Nordahl Griegs „Nederlaget" i December 1937 — og Held til en virkelig effektiv Udbedring af de Brescher, Tiden har skudt i dets berømte fremragende Ensemble.

Det kgl. Teater mangler én mandlig og (mindst) én kvindelig Hovedkraft til Supplering af de forhaandenværende ypperlige Kunstnere. Det er den „modne Mand" i det erotiske Fag, der mangler. *Henrik Bentzons* Navn brænder af sig selv paa Tungen. I Jonna Neiiendams ledigblevne Rollefag kunde passende *Karen Caspersen* sættes ind.

— — —

Den solide Teaterbaad kan da trygt sejle videre gennem Aarsskiftets store Sluse.

30. December 1938. *Politiken.*

Anna Sophie Hedvig.

Kjeld Abell forbløffede ved denne Gang at have skrevet et „rigtigt" Skuespil. Dette være ikke sagt til Forklejnelse af hverken „Melodien" eller „Eva", men blot til Karakteristik af dette nye mærkværdige Stykke om Provinslærerinden „Anna Sophie Hedvig". Mens Abell før hovedsagelig har gjort sin Indsats ved at gaa paa tværs af — eller direkte gøre Grin med — det hævdvundne „naturalistiske" Teater og alle dets Rekvisitter (hvortil ofte baade dets Handling og dets Personer kunde henregnes) — saa har han her indordnet sig under de gældende Regler. Med selve Begivenhedernes Rækkefølge har han jongleret; men ellers er hans Stykke godt nok et naturalistisk Virkelighedsbillede, baade i Dekorationer og Persontegning. I sin ydre Teknik er det en Blanding af en engelsk Kriminalkomedie og et moderne internationalt Konversationslystspil.

Blandingen er pikant ved at være saa konsekvent i sin ydre Ulastelighed — men bliver det især ved det *mere*, som gemmer sig bag den ulastelige Form. Det er lykkedes Forfatteren at forlene sin „naturalisti-

ske Stue" med et stort Perspektiv, i Tid, Rum og Idé. Kjeld Abell er i dette Skuespil mere Digter, end han har været i noget af sine tidligere. Han er ikke mere blot en dramatisk Legeonkel med kvikke, sjove, kapriciøse Indfald og poetiske Glimt og Gnister strøet ud over en springende Tekst. Han har noget særlig alvorligt paa Hjerte — og har sagt det i en stor og konsekvent dramatisk Komposition.

Ikke for det, Stykkets tilsyneladende Indhold er saamænd „smaat" nok. Dets Handling er — ved første Øjekast — yderst spæd, saa spændende den ogsaa hele Vejen er turneret. En lille „fattig Slægtning" kommer paa uventet Besøg i en velhavende Københavnerfamilie, der samme Aften skal have en Forretningsmiddag af vital Betydning for Familiens Økonomi. Anna Sophie Hedvig deltager tavs og beskeden — og ikke særlig velsét — i Maaltidet. Efter Middagen sker det. Den træge tilfældige Konversation kommer til at træde et stort Emne paa Tærne. Og Emnet rejser sig som en brølende Løve. Emnet er: at slaa ihjel. Vi moderne, fredelige passive Mennesker i Danmark kan jo ikke den Slags Ting, gør ikke saadan noget.

Men Anna Sophie Hedvig bryder pludselig ind i Samtalen med sin blege Stemme og siger: Jo. Og det viser sig saa, at Anna Sophie Hedvig er en Morderske. Tilfældet og Omstændighederne har villet det. Livet har grebet en lille ukendt Størrelse i sine stærke Næver og tvunget hende til det vanskeligste og utroligste af alt: til Handling. Først til Protest, men dernæst til forfærdelig Handling.

Ikke nogen verdenshistorisk Handling, for Anna Sophie Hedvig er ikke noget Verdensmenneske. Hendes Verden er den lille Pigeskole, hvor hun er ansat. Men der var ved at ske skæbnesvangre, truende, farlige Ting. Et ondt Menneske, med baade Vilje og Evne til at skade alt det, der er Anna Sophie Hedvig helligt, var ved at blive udnævnt til Bestyrerinde. Men hun faldt ned ad en Trappe og slog sig ihjel en skæbnesvanger Aften — og Anna Sophie Hedvig er den skyldige. Hun syntes pludselig, hun saa ind i den store Verden, „den, vi hører og taler om — den fra Aviserne — den Verden, hvor det ikke er Mord at slaa ihjel — den, hvor en enestes Mening skal være alles. Det var hende, der vilde angribe min Verden. Maatte jeg ikke forsvare den, inden hun angreb? *Maa vi ikke forsvare vores smaa Verdener:* Er det ikke dem, der tilsammen er den store?" — — —

Det er det hele. Det er Stykkets ydre Handling, som vi endda mere hører fortalt om, end vi ser den — hvad der ved første Øjekast kan

synes en dramatisk Svaghed. Men Kjeld Abell har dramatisk ønsket at arbejde, ikke med sit lille spændende, men specielle Tilfælde — men med dets Konsekvenser, dets tankemæssige Konsekvenser, i Tilskuernes Sind og dets synlige Konsekvenser for de Mennesker, der paa Scenen paahører Anna Sophie Hedvigs Historie.

Den lille blege Kvinde spreder Panik omkring sig i det dannede Hjem. Det bliver til et stort Opgør, først med den kyniske, kolde, selvherlige Forretningsmand, til hvis Ære Middagen blev holdt, men som nu gaar til Politiet, for han véd, hvad der er Ret og Uret her i Verden. Dernæst mellem Familiens Medlemmer indbyrdes, mellem Far og Søn og mellem Mand og Hustru. „Der er rullet en Lavine tværs igennem Dagligstuen"; Anna Sophie Hedvigs Sypose, som hun saa fredeligt pakkede op, da hun kom, var ikke en Sypose — den var en Vulkan, og det er Følgerne af det store Udbrud, vi nu scenisk ser demonstreret.

Vi Mennesker lever daglig paa en Vulkan — men vi lader, som vi ikke véd det. Vi snakker os fra det, vi hygger os ved Kaminild i en god varm Stue, og Verden udenfor kommer os ikke ved. Generer „Verden" os, hvad gør vi saa? Vi lukker af for Radioen. Men er det rigtigt? Burde vi ikke snarere lukke Øjne og Øren op, mene noget og handle derefter? Som Anna Sophie Hedvig gaa til selv den yderste Konsekvens af, hvad vi mener — slaas for den Mening, ja dø for den, hvis det bliver nødvendigt, i Stedet for at sidde hyggeligt og vente paa, at Jorden aabner sig under vore Fødder og fortærer os til Tak for vor „Passivitet". Saadan er omtrent de sprængfarlige Tanker, som Kjeld Abell giver Udtryk for i sin mærkværdige, stærke Sidsteakt af „Anna Sophie Hedvig".

Hvordan gaar det Anna Sophie Hedvig selv? Ja, hun bliver jo hentet af Politiet, og det er der ikke noget at gøre ved. Saadan er Vilkaarene engang for dem, Livet tvinger til at handle. Men havde hun Ret, eller havde hun det ikke, det lille anonyme Menneske?

I Stykkets Særtilfælde véd vi det ikke, fordi vi ikke kender den „Tyran", som Anna Sophie Hedvig gjorde det af med — og derfor ikke aner, om de poetisk retfærdige Præmisser for hendes Udryddelse var i Orden. Men den onde Lærerinde, Fru Møller fra Randers, er i Stykkets Logik kun et Symbol paa større og farligere Begreber. Uden om Skuespillets realistiske Dagligstue har Kjeld Abell tegnet en digterisk Vignet, i en domfældt, ukendt Soldats Skikkelse — som staar op ad en Mur etsteds i Verden og venter paa at blive skudt for en eller anden Handling, *han* har forøvet.



Clara Pontoppidan som Anna Sophie Hedvig. Fot. Mydtskov.

Til ham træder Anna Sophie Hedvig i Stykkets poetisk uvirkelige Slutningsbillede hen, med sin Sypose i den ene Haand og en Rulle Sodapastiller i den anden, taler med ham — og lider (symbolsk) Døden med ham. De to hører sammen. Livet har lænket dem op ad den samme Mur, i én fælles Tro: *At det kan nytte.* At det til Tider har sin store Mening, ja sin Nødvendighed, at handle, dræbe og dø for det, man tror er rigtigt. Kun saadan er der Mulighed for, at Verden bliver bedre engang.

I et Referat kan dette maaske lyde overspændt, søgt — eller banalt. Men det er Stykkets store Dyd, at det ikke noget Øjeblik forfalder til nogen Slags direkte, banale Deklamationer. Med Undtagelse af Slutningsbilledet afvikles hele dets Debat i virkelighedstro Samtaler mellem virkelige og ganske almindelige Mennesker. Netop derved virker det saa stærkt og føles saa personligt vedkommende for alle Tilskuerne i Teatret. Stuen er vor egen, Menneskene deroppe os selv, den Radio, der spiller saa ihærdigt gennem de skiftende Scener, er vor egen Radio, vort Øre ud til den meget større Verden omkring os. Der sker noget i den Radio, selv naar vi har lukket for den — og dermed foretaget den eneste „Handling", som Flertallet af os nøjes med at svinge os op til; men er det nok? Stykkets Satire og dets Anklage rammer tungt netop ved Dialogens tilsyneladende Lethed. Handlingens to ypperste Scener (og dem med den stærkeste Stemme) er i Skolestuen, hvor Anna Sophie Hedvig fortæller Skolepigen Esther om Motiverne til sin blodige Gerning — og i Sidsteakten Opgøret mellem Far og Søn, hvor den unge Mand John, der hele Stykket igennem begejstret, følelsesbetonet har taget Anna Sophie Hedvigs Parti, giver sin Opdragelse Skyld for, at han selv er blevet det dannede, ligegyldige, passive, ubetydelige, københavnerdanske Menneske, han er.

Spillet og Iscenesættelsen bidrog til det stærke Indtryk, Forestillingen gjorde. Ensemblet var ulasteligt; saa at sige alle var gode (og der var i alle Rollerne et levende Moment, som gjorde dem til frugtbare Opgaver for Skuespillerne); men nogle enkelte ragede op. Først og fremmest Clara Pontoppidan som Anna Sophie Hedvig selv. Præstationen maa regnes blandt hendes betydeligste. Det var ikke blot det sande og træffende ydre Billede af den blege Kvinde fra Provinsen paa Hovedstadsbesøg, en lille Graaspurv i det københavnske society's Tranedans; men det var ogsaa Stemmens smertelige Tone af Oplevelse og

Overbevisning — men først og sidst Ansigtets stivnede Maske, en Gipsafstøbning af den Undren og Rædsel, et lille Menneske føler ved at staa over for en overmægtig Virkelighed, hun efter Evne, men uforberedt skal svare op til.

Karin Nellemose var hende en ypperlig Partner i Hovedscenen lige efter Mordet, rigt varieret, skolepigekæk, tøsebedrøvet og angst, og saa pludselig igen rask og snarraadig, som Ungdommen kan være det i Situationer, der kræver et andet Tempo end det, de Ældre er vant til. Bodil Ipsen spillede med rigt Lune (og kosteligt Udseende) den pjattede Frue i det overfladiske Hovedstadshjem — der i Slutningen viser sig paa sin egen Maade at have „forsvaret" den lille Verden, *hun* har faaet betroet at værne om.

Poul Reumert inkorporerede den farlige „fremmede" Forretningsmand, Direktør Hoff, hvis Nærværelse ved Middagsselskabet bliver saa skæbnesvanger, fordi han repræsenterer al den, tilsyneladende lovlydige, Uhæderlighed, som Stykket ogsaa er en Protest imod. Ebbe Rode var intens og fuldkommen sandfærdig som Husets unge Søn (med Jazzplader og Bach og Tennis og „lidt negative Meninger om alting"), der tager Bladet fra Munden som Følge af Begivenhederne i hans Hjem og spændstigt fører Ungdommens Stemme igennem alt det kaotiske Hurlumhej; Sigrid Neiiendam spillede Kokkepigen i dette fortumlede Hus med eksempelløs Naturlighed — og Augusta Blad gav en barok Skitse af en primitiv Skolebetjentmadamme i Anna Sophie Hedvigs stille „fredelige" Pigeskole i Provinsen. Holger Gabrielsen havde ført Regien og med ualmindelig sikker Haand løst ikke alene Handlingens lange Række af psykologiske Knuder — men ogsaa dens Serie af fordringsfulde tekniske Problemer.

I den ydre Form er det Stykkets Vittighed, at Handlingen udvikler sig bagfra; som i en Kriminalkomedie vises os Spillets Slutningssituation, før vi lærer dets dramatiske Præmisser udførligt at kende. Med sandt Raffinement har Kjeld Abell blandet de usædvanlige Kort, han har paa Haanden, og som en international Teaterskribent manøvreret med Forberedelse, Spænding, Klimaks og Afspænding. Han viser sig som scenisk Tekniker at være forbløffende „færdig".

Men Aftenens Udbytte er Alvoren og Overbevisningen i det sceniske Billede, han har stillet op — en Stue, paa hvis Reol Det nye Testamente staar, og uden for hvis Vinduer Trommerne fra en krigersk Verden lyder! Nok en almindelig Stue, men samtidig en Stue set paa én Gang under Nutidens og under Evighedens kæmpestore Synsvinkel.

Hans Stykke, hvis inderste Problem slet ikke er Mordhistorien, men dette i Øjeblikket saa kapitale: for enhver Pris at tage Standpunkt til den Verden, vi lever i, og se Konsekvenserne af sit Standpunkt lige i Øjnene — er ved sit indre Format et af de interessanteste, dansk Dramatik længe har budt paa, og som Forestilling den værdifuldeste, Det kgl. Teater siden „Nederlaget" har præsteret.

2. Januar 1939. *Politiken.*

Hostrup: Genboerne.

„Genboerne" er som klassisk Repertoirestykke en af Det kgl. Teaters Kronjuveler. Som populært Trækplaster rangerer det ved Siden af „Elverhøj" og „Der var engang"; som levende Kunstværk overgaar det dem begge. Dets Galleri af snurrigt tegnede Figurer med Mesterstykket Løjtnant v. Buddinge i Spidsen, dets sproglige Genialitet (mon noget Skuespil kan opvise saa mange Sætninger og Vendinger, der er overgaaet som inspirerende Slagord i daglig Tale?), og dets poetiske Idé gør det til en af dansk Teaters værdifuldeste og mærkværdigste Klassikere.

Men Kronjuveler forpligter. Og Det kgl. Teater har i mange Aar set stort paa de kunstneriske Forpligtelser over for sit sikreste Repertoire. Baade „Der var engang" og „Elverhøj" har faaet Lov til at forfalde i sløv og tom Teaterrutine. De røde Lygter lyste jo. „Genboerne" har ikke saa let ved at forfalde, fordi det er saa sprællevende i sin Tekst. Men for den, der gensaa Stykket i Aftes, var det indlysende, at Indstuderingen i hvert Fald havde været utilgivelig forhastet. Stykkets Tekst flossede i Kanterne, men ogsaa dets Form. „Genboerne" trænger til en Nyindstudering fra Grunden, en helt ny Iscenesættelse, der kan faa dets charmerende Tidstone til at klinge og bibringe Spillet *Stil*. Nu har det ingen. Det spilles i Øst og Vest, ofte med Charme, oftere med Nonchalance, oftest som grov Farce. Men „Genboerne" er ingen Farce; „Genboerne" er en Vaudeville, der har laant Træk fra Raimunds og Nestroys østrigske Tryllestykker — over de klassiske Figurer skal bestandig svære et Skær af Romantik, saadan som Romantikken spejlede sig i Student Hostrups egne blaa Øjne. Han er selv med paa Scenen som Klint.

Først og fremmest i Fremstillingen af de to unge Studenter mærkedes Indstuderingens Mangler. Og det var Synd. Charles Tharnæs blev for 14 Aar siden engageret til Det kgl. Teater for at spille den Rolle. Først nu har han faaet den. Tilfældet er karakteristisk for, hvordan det kan gaa Skuespillere ved det Teater — men kan iøvrigt kun tages til Efterretning. Det kgl. Teater er en menneskeædende Maskine, en Slags Falaris' Okse, hvor Ofrenes Skrig omsættes i Musik! Men man kunde have budt Tharnæs en solid Indstudering af Rollen, naar han nu endelig fik den, en fair Chance for at tage Revanche paa et Felt, til hvilket han har medbragt saa usædvanlige Betingelser.

Nu maatte han nøjes med at spille Klint paa sin Elskværdighed, sin prøvede Rutine — og sine indlysende Betingelser for Rollen, som Tiden ikke har gnavet paa. At sammenligne ham med Johannes Poulsens virtuose Klint vil i alle Tilfælde være en Uretfærdighed, for Johannes Poulsen spillede Rollen som en fransk Marki. Eet er dog givet: Klint skal være Forestillingens Midtpunkt og Akse. Klint er den aandsoverlegne Akademiker, baade over for Løjtnanten og Kobbersmedefamilien. Men Stykket har langsomt rullet sig bort fra sit eget Midtpunkt. I Aftes roterede det om de to kæmpemæssige Valser, Poul Reumerts Løjtnant von Buddinge og Bodil Ipsens Mad. Schmidt. Mellem disse to Kværne maledes Helheden og den øvrige Rollebesætning i Stykker.

Reumerts v. Buddinge er blevet berømt. Og den er ubestridelig af stor Festivitas og betydelig Effekt. Den er til Tider uimodstaaelig lattervækkende. Men den hører ikke til Reumerts bedste Præstationer, ja man kan maaske ligefrem sige, at den ikke er nogen god Præstation. Den er ikke nogen *Figur*. Den lever ikke i sig selv, men af Reminiscenser, af Frederik Jensens Balletdanser Stork, af Olaf Poulsens Improvisationer, af Reumerts egen „private" Komik (naar han samtaler, fortæller, illustrerer plastisk etc.) — og af hele *suiten* af Reumerts tidligere komiske Karaktérfigurer. Man morer sig over den, men man *illuderes* ikke af den. Reumert er heller ikke selv illuderet. I Masken, i selve Anslaget med det gemytlige Udtryk og Hundeøjnene, er han det, men ikke i Situationerne. Han er ikke noget Øjeblik virkelig bange for *Vox Klintica*. Han leger det bare, gøgler, spjætter, roterer som en Snurretop, kollaberer paa den mest lattervækkende Maade, men lever ikke i Løjtnantens Ham. Den er kun en Attrap — men det er Rollen for god til. Den Løjtnant er en af dansk Skuespilkunsts Gigantopgaver.

Bodil Ipsen var ny som Md. Schmidt. Hun havde en uimodstaaelig morsom, monoton Intention i Stemmen og Blikket og sang Visen om

Soldaten ved Krudttaarnet beundringsværdig falsk. Hun fyldte Stuen, som hun skulde, men var ikke endnu stemt af i Milieuet og fyldte derfor for meget. Og hun var ikke paa langt nær elskværdig nok. Henrivende god var Karin Nellemose som Rikke. Men Malle skal være en anderledes københavnsk Jfr. Krapylius med sin nysgerrige Næse i alt, hvad Omverdenen foretager sig, end Anna Borg kan gøre hende til. Og Kristen Madsen bør ikke spilles af Rasmus Christiansen, der mangler *Krop* til denne Smedesvend. Hans røde Næver i første Akt var gode, men Carlo Wieth kunde have spillet hele Figuren i Stilen.

„Genboerne"s Stil er en Stil, man vokser sig til, hvis Instruktøren ikke kan give En den. Karin Nellemose er selv vokset sig til den. Valdemar Møller er det samme. Han har været med i det Stykke, saa længe han har været ved Det kgl. Teater; derfor er hans Kobbersmed blevet saa lagret fin, som den nu er. John Price havde Intentioner som Søren Torp og Elith Foss som Lars med Kejten. Elith Pio gav Jerusalems Skomager meget af sin Stemmes tyste Magi.

Men Forestillingen som Helhed var sløj. Lad ikke Publikums Bifald forlede Det kgl. Teater til at tro, at det som Kunstpræstation kan være Opførelsen bekendt. Det er ikke ligegyldigt, om de mange Mennesker, der nu vil gaa hen og se „Genboerne", forlader Teatret og har moret sig — over et Besøg i en snurrig gammel Marskandiserbod, hvor Poul Reumert sætter Liv i Kludene, saa Støvet hvirvler omkring ham. Opgaven er, at Publikum, hver Gang det forlader Det kgl. Teater, gør det med det Indtryk, at man har budt det fin og lødig Teaterkunst. Det kan man ikke sige, at der blev gjort i Aftes.

16. Februar 1939. *Politiken.*

SKUESPILREGISTER

Afsporet 37—39. 41. 98.
Ahnfrau, Die 58.
Aksel og Valborg 22. 106.
Aladdin 62.
André Chénier 206.
Anna Christie 57.
Anna Sophie Hedvig 210—215.
Apollon 32. 206.
Askepot 210.

Balalejka 209.
Barnet 135—37.
Barselstuen 113.
Begæret under Elmene 57.
Bitter Sweet 30.
Bobbys Ægteskab *(Saturday's Children)* 201.
Bohême 32.
Bonden som Dommer 209.

Cant 24—27. 32. 33. 34. 36. 70. 71. 72. 74. 186. 188.
Capriciosa 192.
Cavalleria Rusticana 32.
Chas 192—94. 206. 208.
Chopiniana 110.
Cirklen 190—91. 206.
Cirkus Juris 119—22.
Cirkus Knie 117.
Columbus 16. 21.
Coppelia 97—98. 208.
Coriolan 148.
Cornevilles Klokker 208.
Cyankalium 30.

Danton 148.
Darduse 154—58.
De Kloge og vi Gale 209.
Den dramatiske Skrædder 112.
Den 11. Juni 113.
Den Fangne *(La Prisonnière)* 65.
Den gamle Præst 31.
Den gode Fé 30.
Den gode Jord 74—77. 80.
Den hvide Ring (Kreidekreis) 50—53. 74.
Den kære Familie 31.
Den lille Butik 86—88.
Den lille Café 115—16.
Den lille Verden 206.
Den politiske Kandestøber 111—114.
Den store Kærlighed 30.
Der var engang — 107. 215.
Design for Living 163. 166.
Det svage Køn 64—67.
Die Schuld 58.
Diktator 148.
Diktatorinden 205. 207. 210.
Diplomater 30. 33.
Don Juan 32.
Du skønne Ungdom (Ah Wilderness!) 93—96.
Dødsdansen 170—73.

Ehen werden im Himmel geschlossen 18. 69.
Elisabeth af England 34—36. 102.
Elisabeth, Kvinden uden Mand 208.
Elverhøj 215.
En Far fik en Søn 29.
En japansk Tragedie 74.
Enkehuset 33.
Enken i Spejlet 108—110. 148. 190. 206.
En Sjæl efter Døden 126.
En Tjener og to Herrer 30. 32.
En, to, tre 65.
En ung Mands Kærlighed 30.
En yndig Pige 115.
Erasmus Montanus 111. 189.
Erik og Abel 31. 32.
Et Drømmespil 139—42.
Et Dukkehjem 132—35. 142. 163. 167—69.

Et Folkesagn 32.
Etienne 29. 103.
Eva aftjener sin Barnepligt 148—51. 210.

Falstaff 32.
Familien Barrett *(Barretts of Wimpole Street)* 30.
Faust 32. 62.
Fête Galante 32.
Figaros Bryllup 32. 209.
Forbrydere 30.
Forretning er Forretning 31. 33.
Fraskilt 207.
Fra Vestfronten *(What Price Glory?)* 201.
Fru Carrars Geværer 209.
Frøken 48. 103.
Fugl Fønix 205. 208.

Gaucho 32.
Genboerne 158. 213—15.
Gesandten fra Jupiter 77.
Glorius Mirakelgøgleren 116—18.
Graven under Triumfbuen 146.
Grunden hvorfor? 30.
Guds grønne Enge 67—69. 75.
Gustaf Adolf 17—18.
Gustaf Wasa 209.

Hagbarth og Signe 106—108.
Hamlet 17. 60. 84—86. 122—26. 209.
Han sidder ved Smeltediglen 205. 207. 208.
Hans Naades Testamente 29.
Helligtrekongers Aften 54—56.
Hendes Mand 48. 53.
Hr. Brotonneau 208.
Hr. Lamberthier 48—50.
Herthas Æble 33.
Heute wird aus dem Stegreif gespielt 16. 18.
High Tor 201—204. 207. 209.
Hoffmanns Eventyr 198. 206.
Hvemsomhelst 199—201. 205.
Hvis jeg havde Penge 176—79. 207.
Hvo som forarger 207.

I Brændingen 158. 205.
Idealist, En 33. 70. 71. 74. 184—88. 205. 206. 207.
Ifigenia 15. 31.
Indenfor Murene 31. 93.
Ingen 33.

Jean de France 188—90. 206. 208.
Jeg skal ha' et Barn 207.
Jeppe paa Bjerget 111. 163.
Jomfruburet 132.
Josephslegenden 206.
Julius Cæsar 15. 73.

Karrière 208.
Katrina Ismajlova 149.
Kejser af Amerika 31.
Kentaur 129—32.
Kilderejsen 113.
Konditor Salvermoser 30.
Konebytning 30.
Kongens Ballerina 30.
Kvinderne paa Niskavuori 206. 207.
Kun et Lune 30.
Kærlighed uden Strømper 126—28.

Laser og Pjalter (Die Dreigroschenoper) 173—76. 203.
Leopold Luftakrobat 117.
Lige for Lige 89—92.
Lysistrate 30. 34. 138.

Maane fra Venstre 30.
Madame 132.
Maria Stuart 101—103.
Marius 42—45.
Maskarade 32. 113.
Masque of Kings 201.
Medea 137—39.
Melodien, der blev væk 148. 150. 210.
Mestersangerne i Nürnberg 32.
Middelalderlig 31.
Misantropen 80. 195—99.
Moderne Idyl 209.

Napoleon 31.
Napoleon den Eneste 145—48.
Napoleon greift ein 16. 18.
Nederlaget 179—83. 210. 215.
Noah 209.
Nævningen 207.

Ole Lukøje 192.
Oliver Twist 207.
Opstandelse 209.
Ordet 45—48. 71. 117.

Over alt paa Jorden 33.
Over Evne 45.

Paa Frugterne skal de kendes 165.
Paa Skålholt 77—81.
Paladsrevolution 207. 208.
Parasitterne 33.
Pas paa Malingen 81—84.
Peer Gynt 61—64.
Penelope 30.
Periferi 13.
Phæa 16. 19—20.
Post Mortem 41.
Psyche 190. 206.

Recensenten og Dyret 96—97.
Richard d. Tredje 73.
Romeo og Julie 142—45.
Rubicon 65.
Røverne 73.

Saccho og Vanzetti-Affæren 30.
Sejren 186. 194.
Sigfried 32.
Skærsommernatsdrøm, En 47. 54.
Soldat Schwejk 13—15.
Sommer i Tyrol 30.
Sorg klæder Elektra 57—61. 67.
Stor Staahej for Ingenting 32.
Svanesøen 206.
Swedenhielms 83.
Sylfiden 32.
Syv Dødssynder, De 150.
Syndebukken 207.
Sælsomt Mellemspil 10—13. 57. 59.
Sønnen 33.

Tajfun 74.
Thorvaldsen 206.
Tordenskjold 106.
Tovaritch 103—105.
Trekantede Hat, Den 206.
Tretten Øre 30.
Trold kan tæmmes 28. 54. 80.

Udvalgte De 70—74.
Ulysses v. Ithacia 126. 127.
Under Jubelraabene 98.

Valkyrie 40—42.
Vildanden 158—62.
Vogelfeder 195.
Volpone 7—10.
Vore egne Mandariner 27—29. 34.
Væringerne i Miklagard 22—24.
Vægelsindede, Den 163—65.

Wien—Budapest 152—53.
Winterset 201.
Woyzek 30.

Zarine 127.

Ødipus 137.
Ørkenens Stjerner 28. 33. 77.
Østerbottningerne 206.

NAVNEREGISTER

Aabel, Hauk 162.
— Per 209.
Abell Kjeld 108—10. 148—51. 206. 207. 210—15.
Ahnfelt-Rønne, H. 189.
Almar, Knud 28. 36. 44.
Alstrup, Carl 14—15. 118. 161. 208.
Alw, Gabriel 173.
Andersen, Asbjørn 126. 178.
Andersen, Vilh. 53.
Anderson, Maxwell 201—04. 207.
Anker Larsen, Johs. 12. 13. 160.
Aravantinos, Panos 19. 21.
Aretino 8.
Argentina, La 29.
Ariosto 8.
Aristofanes 138.
Arnavon, Jacques 196. 197.

Balanchine 32. 206.
Bang, Tove 176.
Barfoed, Viggo 116.
Barlach, Ernst 46.
Barrymore, John 84.
Bataille, H. 209.
Bau, Tony 88.
Benatzky, Ralph 116.
Bendix, Grethe 118. 137.
Bentzon, Henrik 46. 47. 66. 75—76. 82—83. 125. 136. 168. 178. 210.
Berg, Karen 56. 151.
Bergman, Hjalmar 29.
Bergner, Elisabeth 29. 53.
Bergstedt, Harald 47.
Bergstrøm, Herdis 33.
Berlau, Ruth 95.
Bernard, Tristan 115.
Berntzen, Tutta (Rolf) 86.
Berthelsen-Grünwald, Marie 66.
Besekow, Sam. 73. 97. 202. 203. 204. 207. 209.
Bewer, W. 28.
Biilmann-Petersen, B. 195.
Bjørling, Renée 139.
Bjørnson, Bjørn 162. 169.
— Bjørnstjerne 45.
Blad, Augusta 26. 108. 150. 187. 213.
Bleckingberg, Georg 67—69.
Bloch, William 113.
Bois, Curt 20.
Bonnesen, Beatrice 66. 76. 178.
Borberg, Svend 33. 119—22.
Borg, Anna 23. 26. 30. 32. 44. 89. 92. 100. 168. 198. 217.
Bourdet, Ed. 64—66.
Bournonville, A. 22. 157. 194.
Boyer, Lucienne 209.
Bracony, Pia 83—84.
Brandstrup, Ludvig 13. 15. 199. 200. 201. 205. 208.
Brecht, Bert 209.
Brinchmann, A. 165.
Brod, Max 13.
Bruckner, Ferd. 34—36. 102.
Brunius, Pauline 29.
Bruun, Angelo 66. 83. 92. 105. 209.
Brun, Nordal 127.
Buck, Pearl S. 74—77.
Budtz, Hans Egede 161.
Bus-Fekete, L. 86—88.
Büchner, Georg 30. 148.
Bye, Aase 166.
Byrding, Holger 32.

Calderon 70. 184.
Callot, Jacques 9.
Čapêk, Karel 207.
Caspersen, Karen 44. 66. 83. 92. 105. 210.
Chamara, Grigorij 86.
Charell, Erich 30.
Chevalier, Maurice 115.

Christensen, Bernhard 108. 110.
— Halfdan 167—69.
— Richard 134—35. 145. 160.
Christiansen, Einar 31.
— Rasmus 8. 23. 28. 32. 53. 54. 55. 95. 122. 128. 150. 190. 195. 217.
Claudel, Paul 16. 21.
Clausen, Sven 27—29. 33. 207. 208.
Connelly, Marc 67—69.
Corneille 22.
Cooper, Gary 166.
Coward, Noel 163. 166.

Dam, Mogens 152. 176.
David, Arne-Ole 47.
Daudet, A. 179.
Deval, Jacques 48. 103—05.
Dinesen, Kapt. 180.
Dolce, Ludovico 8.
Doré, Gustave 55.
Dorsch, Käthe 44.
Dramaten 68. 137—42. 170—73.
Dybwad, Johanne 137. 162.
Egede Nissen, Gerd 54—56. 164—65.
Eide, Egill 162.
Ekman, Gösta 29. 30. 74. 84—86.
Ekström, Märta 59.
Elias, Erik 203.
Euripides 137—39.

Fauchois, René 81—83.
Federspiel, Ejnar 47.
Fischer, Leck 135—37. 207.
Fokin, M. 110.
Forchhammer, Bjarne 28. 92.
Forster, Rudolf 17.
Forsell, John 209.
Foss, Aage 101.
— Elith 128. 190. 217.
— Tore 164.
Freud 11. 57—59.
Fritsch, Willy 88.
Funch, Blanche 108. 150. 187.
Fønss, Aage 108. 187.
— Johannes 31.

Gabrielsen, Holger 9. 23. 25. 28. 30. 54—56. 64. 94. 97. 111—14. 122. 127. 128. 147. 151. 183. 190. 194. 195. 208. 213.
Gade, Svend 32. 132. 173. 183. 206.
Gandrup, Carl 8. 34. 129.
Garde, Aage 26.
— Aksel 33.
Garland, Marie 39.
Gelsted, Otto 34.
George, Heinrich 20. 209.
Géraldy, Paul 48.
Giraudoux, Jean 207.
Gottowt, John 144—45.
Gottschalck, Ellen 208.
Grabbe, Chr. D. 15.
Grandjean, Tove 137. 178.
Gregers, Em. 88. 152. 201.
Grieg, Nordahl 30. 179—83. 209.
Grillparzer 58.
Gründgens, Gustaf 209.
Grünewald, Isaac 73.
Gullberg, Hjalmar 139.
Gurstov, Karl 136.

Habima 70. 74.
Hanno, Lillemor v. 166.
Hansen, Anton 28.
— Edgar 153.
— Else Marie 153.
— Martin 95. 107. 114. 187.
— Max 115—16. 209.
Hanson, Lars 59. 141.
Hasenclever, W. 16. 18. 19. 69.
Hass Christensen 42. 43. 83.
Hasek, J. 13—15.
Havrevold, Göril 164.
Hebbel 184.
Heglund, Knud 47. 69. 126.
— Lily 151.
Heiberg, J. L. 96. 97.
Hellsen, Henry 28.
Helmuth, Osvald 175.
Henning, Uno 139.
Henning-Jensen, Bjarne 176.
Henningsen, Poul 34. 199. 205. 207.
Henriksen, Knud 97. 191.
Hilpert, Heinz 42. 44.
Holberg, Ludv. 111—14. 163. 188—90.
Holst Jensen 163—64.
Hopkins, Miriam 166.
Horton, E. E. 166.
Hostrup 215.
Howalt, Ejnar 176—79. 207.
Howard, Sidney 207.
Huxley, Aldous 166.
Hvid Møller, Inge 95. 131—32.
Hvidtfeldt, Rigmor 204.

Hye Knudsen, Johan 32. 98. 114.
Højgaard Else 110. 131. 191. 194.
Hørth, F. L. 19.

Ibsen, Henrik 15. 61—64. 87. 93. 99. 132—35. 142. 150. 158—62. 167—69.
Ipsen, Bodil 10. 35. 36. 55. 57. 60. 97. 101—03. 114. 122. 128. 146. 171—73. 183. 187. 190. 195. 205. 213. 216.
Istrati Panaït 43.
Iversen, Jon 28. 44. 101.

Jensen, Frederik 30. 216.
— Johs. V. 154—58.
Jensenius 195.
Jerndorff, P. 135.
Jessner, Leopold 17. 85.
Johansen, Sigfred 136. 178. 209.
— Svend 9. 201.
Johan-Svendsen, Eyvind 12. 22. 29. 38. 41. 49—50. 55. 61—63. 72—73. 80. 102. 146. 148. 182. 196—98. 206.
Jonson, Ben 7—10.
Josephson, Ragnar 117.
Jul, Christen 40—42.
Jørgensen, Karl 160.

Kaage, Ivar 139. 142.
Kamban, G. 33. 34. 77—80.
Karstens, Gerda 191.
Katsjaloff 85.
Kern, Pouel 73. 108.

Kirkeby, Betty 39.
Kjærulff-Schmidt, Helge 44. 209.
Klabund 50—52.
Kleiber 19.
Knudsen, David 163.
Knutzon, Per 174.
Kotzebue 82.
Krauss, Werner 19.
Krause, Henny 203.
Kurt, Hans 66. 144. 209.

Lagerkvist, Pär 207.
Lamberth fils 22. 80.
Lander, Harald 32. 97. 110.
— Margot 97. 191. 206.
Lange, Sven 123.
Langer, Frantisek 13.
Larsen, Ejnar 126.
— , Jenny 204.
Larsen, Karl 13. 15.
— Thorvald 134. 142.
Lauritzen, Thorkil 145.
Lendrop, Gudrun 12.
Lenormand, René 207.
Liebman, Aug. 33. 105.
Lind, Kaj 15.
Lindberg, Per 84—86. 121. 169.
Locher, Jens 33.
Lommer, Stig 153.
Lubitsch, Ernst 166.
Luther, Albert 26. 33. 56. 76. 92. 101.
Lykkehus, Karen 13.

Madsen, Gerda 33. 66. 75—76. 173.
Maeterlinck 121.
Malberg, Henrik 28. 33. 97. 182.
Mantzius, Karl 54.
March, Frederic 166.
Masefield, John 74.
Matthiesen, Ingrid 183.
Maurstad, Alfr. 164.
Melsing, Svend 207.
Methling, Svend 23. 26. 32. 53. 56. 62—63. 74. 97. 102. 107. 114. 121. 157. 188. 207.
Meyer, Johannes 60. 69. 126. 134. 161. 208.
Milhaud 19.
Moissi 137. 138.
Molière 10. 123. 167. 195—99.
Molander, Olof 34. 59. 137—41. 209.
Molnàr, F. 64. 65.
Montell, V. 28. 118. 153.
Moser, Hans 88.
Mosheim, Grethe 20.
Mozart 32.
Munch Petersen, Børge 176.
Munk, Kaj 24—27. 33. 34. 45—48. 70—74. 111. 117. 122—26. 184—88. 194. 205.
Müllner, A. G. 58.
Møller, Andreas 31.
Møller, Hildur 95.
Møller, Valdemar 8. 26. 28. 64. 122. 150. 217.

Nansen, Betty 30. 47. 48. 57. 59. 60. 61. 67. 69. 123. 125. 176—79. 205. 207.
Nazimova, Alla 60.
Nellemose, Karin 8. 33. 53. 54. 97. 122. 128. 151. 157. 187. 190. 195. 198. 208. 213. 217.

Neiiendam, Jonna 54. 80. 94. 114. 150. 189. 206.
Neiiendam, Nic. 13.
Neiiendam, Sigrid 130. 190. 213.
Neiiendam, Tavs 8.
Nestroy 215.
Nielsen, Asta 86.
Nielsen, Jacob 47. 69.
Nielsen, Karl 129—31.
Nielsen, Peter 175.
Niedermann, Marie 137. 178.
Norin, Ann Sofi 175—76. 201.
Normann-Andersen, Kai 201.
Nye Scene 38. 41—42. 44. 129.

Oehlenschläger, A. 22—24. 70. 106—08. 111.
Oddvar, Aug. 163.
Oldrup-Pedersen, Edith 206.
Olsson, Gunnar 142.
O'Neill, Eugene 10—13. 38. 43. 57—61. 93—96. 202.
Ottesen, R. 8.
Overskou 192.

Quistgaard, Berthe 209.

Pagnol, Marcel 42—44. 45.
Pallenberg, Max 14.
Paulsen, Harald 20.
Paulson, Laurus 183.
Petersen, Hans W. 153. 201.
Pio, Elith 26. 33. 41. 64. 121. 130. 151. 183. 195. 217.
Pirandello 16. 18. 115. 121. 207.
Pontoppidan, Clara 13. 33. 52. 95. 102. 122. 146. 150. 158. 187. 195. 198. 208. 213—14.
Poulsen, Adam 22. 31.
Poulsen, Johannes 23. 25. 29. 50—51. 54—56. 64. 73. 80. 97. 106. 113. 121. 127. 150. 157. 183. 189—90. 206. 208. 216.
Poulsen, Karen 8. 33.
Poulsen, Olaf 23. 54. 113. 216.
Poulsen, Peter 61. 203.
Poulsen, Ulla 32. 52. 53. 110. 187. 191.
Price, John 122. 131. 158. 189—90. 208. 217.

Racine 22.
Ralov, Børge 108—10. 191. 206.
Raimund 215.
Rassow, Knud 105.
Raynal, Paul 145—48.
Reenberg, Holger 33. 52. 60.
Reenberg, Palle 28. 36.
Reesen, Emil 28.
Reimers, Eigil 118.
Reinhardt, Max 16. 19. 20. 54.
Reumert, Poul 9. 29. 30. 36. 44. 45. 72—73. 89—92. 100—101. 104—05. 171—73. 182. 186—87. 189. 196—98. 207. 213. 216.
Riis-Knudsen 142.
Rode, Ebbe 28. 53. 73. 74. 114. 131. 151. 158. 183. 187. 194. 208. 213.
Rohde, Poul 204.
Romains, Jules 148. 207.
Roose, Th. 12. 32. 33. 95. 130. 147. 183. 207.
Rosenkilde, C. N. 117.
Rostrup, Egill 9. 22. 50. 66. 76. 89. 91—92. 101. 106.

Sarauw, Paul 116.
Sardou 159.
Scalabrini 126. 128.
Schanche, I. 162.
Schiller 73. 101—03.
Schiøler, V. 32.
Schlüter, Karl 37—39. 98—101.
Schmidt, Aage 28. 66.
Schmidt, Albrecht 28.
Schoop, Trudi 109. 209.
Schroeder, Erling 26. 44. 56. 88. 175.
Schultz, Inga 39.
Schønberg, Ib 88. 200.
Scribe 81. 82. 83. 104. 159.
Segelcke, Lasse 164. 168.
Segelcke, Thora 167—68.
Segond-Weber, Mme. 80.
Shakespeare 54—56. 70. 84—86. 89—92. 122—26. 142—45.
Shaw, B. 31. 93.
Sidney, Sylvia 76.
Sjaljapin 29.
Skjerning, Vald. 176.
Skouboe, Else 23. 30. 38. 41. 49—50. 64. 73. 80. 104. 134—35. 143—44. 161. 208.
Skov, Ingeb. 135. 160.
Slott-Møller, H. 22.
Smed, Lis 87—88. 194.

Sonne, Petrine 145.
Soya 33. 121. 192—94. 199. 200. 206.
Stål, Sven 206.
Storm Petersen 28.
Strawinsky, I. 32.
Strindberg, Aug. 17. 87. 121. 139—42. 170—73.
Strøm, Holger 48. 178.
Strømvad, G. 28.
Suhr, Alex 153.
Swaffer, Hannen 169.
Søderberg, Betty 126. 136.

Tango, Egisto 32. 110. 127.
Taube, Matthias 86.
Teje, Tora 59. 60. 138—39. 141. 172—73.
Tharnæs, Charles 122. 183. 194. 216.
Théâtre Français 22. 26. 31. 80. 106. 108.
Theilade, Nini 190—91. 206.
Tidblad, Inga 43—44.
Tiemroth, E. 203. 209.
Tizian 8.
Tjajkofski 190.
Tolnæs, Gunnar 209.

Valentin, Katy 40. 56.
Verneuil, Louis 48—50.
Viby, Marg. 153. 210.

Waagechristensen, Mary 207.
Wahl, Anders de 141.
Walleen, Soffy 87.
Weel, Arne 31.
Weel, Liva 29. 210.
Weigel, Helene 209.
Werner, Wilhelm 116—18.
Wessel 126—28.
Wessely, Paula 168.
Wettergreen, Ragna 162.
Wiehe, Viggo 145.
Wieselmann, Illona 63. 73. 183. 195.
Wieth, Agnes Thorberg- 161.
Wieth, Carlo 13. 39. 40. 107. 130. 150. 173. 187. 217.
Wilde, Oscar 93.
Wilken, Ch. 95. 190.
Wilton, Kaj 203.
Winding, Agis 83.

Unruh, Fritz v. 16. 19—20.

Ziegler, Lulu 175.
Zola 179.
Zuckmayer, Carl 117.
Zweig, Arnold 13. 14. 136.
Zweig, Stefan 7—10.

Ørnberg, Leif 110.
Østø, Clara 88.

Dansk Teaterkritik
indtil 1914

Dr. phil. Frederik Schybergs tidligere udkomne Bog om dansk Teaterkritiks Historie fra Slutningen af det 18. Aarhundrede til vore Dage. Illustreret. 8 Kr. 75 Øre.

Danske Presseudtalelser:

Et professionelt fornemt Værk, mættet med Kundskaber, sobert i Stilen, kyndigt i sine Vurderinger og Domme, indtagende ved sin Tone. Fortjener at faa alle danske Teatervenner til Læsere.

Henning Kehler i *Berlingske Tidende*

Ikke blot vor Teater- og Pressehistorie, men vor Litteratur som saadan er blevet et fængslende og meget værdifuldt Værk rigere.

Jørgen Bast i *Berlingske Aftenavis*

Rentud beundringsværdig Objektivitet. Ikke en Række Fredensborg-Portrætter af anerkendte Koryfæ-Hoveder, men den dybere Sammenhæng i dansk Teaterrecensions Historie. Et samtidig monumentalt og rigt nuanceret Værk.

Kai Friis Møller i *Ekstrabladet*

Paa Bogens Højdepunkter tager Fremstillingen en Flugt, der hæver disse Partier til kunstneriske, litterære og psykologiske Essays, som maaler sig med det ypperste af denne Genre i dansk Litteratur.

Sven Gundel i *Jyllandsposten*

Det maa simpelthen betegnes som mesterligt af Dr. Schyberg, at han sin Ungdom tiltrods har løst denne Opgave i alle Henseender fyldestgørende. Hans Edvard Brandes-Artikel er et Mester-Essay i historisk Kritik og Indlevelsesevne.

Axel Broe i *Tilskueren*

Gyldendal

Dansk Teaterkritik
indtil 1914

Dr. phil. Frederik Schybergs tidligere udkomne Bog om dansk Teaterkritiks Historie fra Slutningen af det 18. Aarhundrede til vore Dage. Illustreret. 8 Kr. 75 Øre.

Skandinaviske Presseudtalelser:

Hans Bog tilhører ligeligt Teaterhistorien og Litteraturhistorien. Uden at tabe i Detaljer og uden at skele til Effekter bliver den alligevel, i Kraft af sin Vilje til Form, rask som en Roman og spændende som et Drama. Schybergs Teaterkritikhistorie indtager en fremskudt Plads i dansk Litteraturforskning.

Hakon Stangerup i *Edda*

Overdaadig morsom og levende.

Holger Ahlenius i *Bonniers litterära Magasin*

I særlig Grad berigende og fængslende.

Anders Österling i *Stockholmstidningen*

Det straalende Værk „Dansk Teaterkritik".

Olav Molander i *Aftonbladet*, Stockholm

Ypperlig, aandfuld og kundskabsrig. En Bog for alle, som beskæftiger sig med Teaterkunsten.

Kristian Elster i *Nationen*, Oslo

Bogens Charme kan udtrykkes kort i de to Ord: Ungdom og Modenhed. Frederik Schybergs Bog rører i Grunden ved alle Teatrets Problemer. Den er skrevet for og vedkommer alle, som har med Teater at gøre.

Gunnar Reiss-Andersen i *Tidens Tegn*, Oslo

Frederik Schybergs Bog er ikke blot en historisk Fremstilling. Efter min Mening vil den for de gode skandinaviske Kritikere blive et Spejl, i hvilket de kan se sig selv, kontrollere sig selv — og som de kan rette sig efter. Han har i Sandhed skrevet en vægtig Bog og af blivende Værdi.

Lorents Eckhoff i *Revue internationale des problèmes généraux de la littérature*

Gyldendal

Ti Aars Teater

„Ti Aars Teater" er et Udvalg af Dr. Frederik Schybergs vægtigste Artikler om Skuespilkunsten i Aarene 1929-39, spændende fra Stefan Zweigs „Volpone" til Det kgl. Teaters Nyindstudering af „Genboerne" i 1939. Sammen giver disse Kritikker et Billede af dansk Teaters Udvikling og kunstneriske Kamp i en Periode, hvor det har befundet sig i en stadig Krisetilstand, og hvor mange har villet hævde, at Teatret helt havde udspillet sin Rolle.

Læser man Dr. Schybergs Kritikker igennem, faar man et Indtryk af, at Skuespilkunsten dog forstaar at hævde sig i Konkurrencen med Film og Radio. Nye danske Dramatikere er opstaaet, udenlandske Forfattere er bragt frem i mønstergyldige Forestillinger, og vore største Skuespillere har udfoldet straalende Kunst paa de københavnske Scener. En lang Række fængslende Forestillinger oplever man i denne Bog, og de mange Scenebilleder og Karikaturer bidrager til at gøre Teksten levende. Det er en Berigelse for en Teaterelsker at følge Dr. Schyberg i hans aandfulde Gennemgang af dette Stykke Teaterhistorie, der er os saa nær.