

Slagscener i det elizabethanske teater

Et af det elizabethanske teaters på en gang mest spektakulære og negligerede kendetegn er de mange slagscener, som på det nærmeste er fast bestanddel af det historiske drama og tragedien. I perioden 1576-1616, dvs. fra åbningen af Londons første kommercielle teatre til Shakespeares død, indgår slagscener i mere end en tredjedel af alle bevarede skuespil, og efter titlerne at dømme har frekvensen været endnu højere i de skuespil, som er gået tabt. Navnlig 1590'ernes teaterrepertoire omfattede talrige dramatiske fremstillinger af samtidens krigsskuepladser i Flandern, Frankrig, Marokko osv. foruden en mangfoldighed af skuespil med berømte historiske slag fra især oldtiden og engelsk middelalder. De mange slagscener vidner om elizabethanernes stærke interesse for enhver form for iscenesættelse af historien. I begejstring over fremstillingen af den engelske krigshelt Sir Talbot i Shakespeares action-mættede krigsdrama *Henry VI (Part 1)* funderer forfatteren Thomas Nashe over teatrets særlige evne til at genoplive længst glemte helte og skænke dem udødelighed:

“Hvor ville det have glædet den stolte *Talbot* (franskmændenes skræk) at vide, at han efter at have ligget to hundrede år i sin grav skulle triumfere igen på scenen og få sine knogler balsameret på ny af tårer fra mindst ti tusind tilskuere (flere gange), som gennem den tragiker, der fremstiller ham, forestiller sig at de ser ham med friske sår. (Thomas Nashe 1592, 30)¹

De populære slagscener var uden tvivl en medvirkende årsag til, at retorisk krævende skuespil formåede at tiltrække et bredt publikum, og alligevel har kun få teaterhistorikere udforsket slagscenernes showmæssige og tekniske karakter eller deres kulturelle betydning. Langt størstedelen af de hundredevis af bevarede slagscener er aldeles upåagtede i antal og betydning.² Det er besynderligt, eftersom slagscenen udgør en af de mest markante moderne fornyelser af teatret i forhold til antikkens drama, hvor fysisk vold nærmest aldrig blev vist foran publikum. Der er en slående kontrast mellem på den ene side slagscenernes mangfoldighed i renæssancens tea-

terrepertoire samt de kunstneriske og scenetekniske ressourcer, der blev brugt på deres opførelse, og på den anden side den stedmoderlige behandling, slagscenerne har fået i kritikhistorien. Ganske vist berøres temaet krig af indlysende grunde i mange studier af renæssancens historiedrama, men der findes overraskende få studier af slagsscenernes opbygning og funktion.

Nærværende artikel er et forsøg på at forstå slagsscenernes betydning for det engelske renæssanceteater i et perspektiv, som yder deres mangfoldighed retfærdighed. Litteraturforskere er ofte tilbøjelige til kun at koncentrere sig om et afgrænset empirisk stof, ofte ganske få værker, men renæssanceteatrets slagsscener skal tælles i hundredevis, og her bliver det nødvendigt, eller i hvert fald mere overkommeligt, at supplere den traditionelle tekstanalyse med, hvad man inden for *computational criticism* kalder “assisted reading”. Derfor har jeg sammen med forskningsbibliotekar Muhamed Fajkovic foretaget en korpusanalyse af samtlige 441 bevarede skuespil, som blev opført i London mellem 1576 og 1642. Dette er sket ved hjælp af Folger Shakespeare Librarys digitale arkiv.³ Herved har vi alene i perioden frem til 1616 fundet frem til hele 374 slagsscener fordelt på 206 skuespil (se tabel 1 og 2). Dette er betydeligt mere end hidtil antaget.⁴ Som jeg vil forsøge at vise, er kvantitativ dataanalyse en væsentlig ressource for forståelsen af renæssancens teater, hvilket naturligvis ikke betyder, at den kan erstatte almindelig tekst- og kulturanalyse. Med udgangspunkt i en statistisk analyse af vores datasæt (fremlagt med 10 tabeller i appendiks) samt diverse historiske kilder vil jeg i det følgende forsøge at forklare såvel, hvad der kendetegner renæssancens slagsscener, som hvorfor de navnlig i Elizabeths regeringsperiode blev så kolossalt populære, før deres betydning begynder at aftage i løbet af James I’s regeringsperiode.⁵

Metonymi og realisme

At de mange slagsscener i de elizabethanske teater hidtil ikke har tiltrukket sig større interesse, skyldes dog næppe kun, at der er så mange af dem. Det skyldes nok snarere den udbredte fordom, at slagsscener på en teaterscene er ubehjælpsomme og ikke kan forløses kunstnerisk tilfredsstillende. Af indlysende produktionsmæssige grunde er teatrets fremstilling af store slag nødvendigvis henvist til metonymiske gengivelser, hvor nogle håndfulde skuespillere og statister må gøre det ud for en hel hær. Den moderne skepsis over for brugen af slagsscener i teatret er i øvrigt slet ikke ny og artikuleres interessant nok af nogle af det elizabethanske teaters mest velkendte forfattere: Sir Philip Sidney, Ben Jonson og – ganske overraskende – Shakespeare, hvis skuespil ellers myldrer med slagsscener. Sidney, der både var kriger og digter, kritiserer i *The Defense of Poesy* (skrevet omkring 1579) det elizabethanske teaters manglende overholdelse af den aristoteliske regelpoetik for at forhindre tilskuernes indlevelse, og han ironiserer over skuespil, hvor den ene ende af scenen skal repræsentere Afrika og den anden Asien, eller hvor masseslag udkæmpes af en lille håndfuld mænd: “To hære farer ind, repræsenteret med fire sværd og skjolde & hvilket hårdt hjerte løsner sig da ikke på det skrå areal?” (Sidney, *Major Works*, 243).⁶ Sarkasmen går igen hos Ben Jonson, der efter et par eklatante fiaskoer opgav historiedramaet og i prologen til komedien *Every Man in his Humour* (1598) langer

ud efter slagscenerne i rivalen Shakespeares skuespil om Rosekrigene, hvor skuespillere “med tre rustne sværd / og væbnet med halvfodsvers / Kæmper over York og Lancasters store gryder [= hjelme]”.⁷

Sidney og Jonsons foragt for slagscener er del af en mere omfattende nyklassicistisk kritik af det engelske teaters mimetiske mangler, og deres lærde kritik kan let lede til den urigtige antagelse, at slagscener (ligesom klovnescener) var et vulgært forsøg på at tækkes de store, kommercielle arenatres udannede, stående publikum. Intet sted var efterspørgslen efter spektakulære iscenesættelser af krig imidlertid større end ved hoffet.⁸

Også Shakespeare indrømmer, at teatret er henvist til diminutive repræsentationer, der ikke kan stå mål med historiens vingesus, og ironisk nok stammer denne indrømmelse fra hans nok mest berømte krigsdrama, *Henry V*, hvori publikum bedes undskylde, at et ydmygt teater, “this wooden O”, må danne ramme om så storslåede begivenheder, at kun tilskuernes “imaginary puissance” kan yde fortiden retfærdighed:

“ Men tilgiv, ædle venner, disse ånder,
der trængt og uden vingefang har povet
at sætte et så fornemt emne op
på disse brædder. Kan en fjællebod
omspænde Frankrigs vidtstrakte marker? (Prolog, 9-13)¹⁰

Eftersom ingen af periodens dramatikere har forfattet flere slagscener end Shakespeare,¹¹ kan det som sagt overraske, at Shakespeare her istemmer Sidney og Jonsons kritik, men hans indrømmelse har tydeligvis den konkrete militærhistoriske forklaring, at det afgørende slag i *Henry V* er særlig umuligt at skildre på en scene. Slaget ved Agincourt blev nemlig vundet takket være engelske langbueskytters nedslagtning af flere tusind franske riddere, og selv om de elizabethanske slagscener kunne omfatte alt fra belejringskrig til søslag, var nedskydningen af et kavaleri umulig at illudere på en overbevisende måde. Nærkamp, eksplosioner og skud udgør til gengæld hovedingrediensen i de fleste slagscener.

At det elizabethanske teater var henvist til metonymiske repræsentationer af krig, hvor nogle få skuespillere måtte gøre det ud for store slagstyrker, betyder dog ikke, at slagscener nødvendigvis var så scenisk hjælpeløse, som de tre citater har ladet eftertiden formode. Ellers ville de næppe have været så udbredte, og den mangfoldighed af scenetekniske, narrative og dramaturgiske greb, som de overleverede slagscener faktisk implicerer, taler deres tydelige sprog. Det samme gør de lange undertitler på de piratudgaver, der udkom som merchandise oven på publikumssucceser, og hvor særlig mindeværdige bataljer fremhæves.¹² Således bærer den ældste udgivelse af Shakespeares *Henry V* undertitlen: *with his battle fought at AginCourt in France*, ligesom *Henry IV (Part 1)* er forsynet med den udførlige undertitel: *with the battel of Shrewburie, betweene the King and Lord Henry Percy, surnamed Henry Hotspur*. Endnu længere er dog den trykte titel på George Peeles skuespil *The Battle of Alcazar: FOVGHT in Barbarie, betweene Sebastian king of Portugall, and Abdelmelec king of Marocco. With the death of Captaine Stukeley*.

Hvad disse verbose titler fortæller os er, at iscenesættelse af krig har været ét af det historiske dramas hovedattraktioner.¹³ Uanset de sceniske begrænsninger må slagscenerne i de ovennævnte skuespil have været mindeværdige nok til at sælge skuespillene én gang til, i bogform, til det ivrigste publikum.

Iscenesat krig

Kulturhistorisk set har det elizabethanske teaters slagscener en lang forhistorie, som rækker ud over teaterhistorien. Middelalderens ridderturneringer er et velkendt eksempel på, hvordan fingerede kamphandlinger siden oldtiden både har tjent som militær træning og underholdning. Og netop ridderturneringer vedblev at have udbredt tilslutning langt op i 1600-tallet, længe efter at ridderne havde mistet deres militære betydning. Allerede i 1400-tallet havde nogle turneringer opgivet det oprindelige konkurrenceelement og i stedet udviklet sig til elegante iscenesættelser af historiske eller fiktive slag. Ud over ridderkampe indgik også iscenesatte søslag som underholdning ved dronning Elizabeths hof. Også i de mere folkelige *pageants*, som var en slags historiske festspil, indgik slagscener med deltagelse af statister og amatørskuespillere.¹⁴ Under mere ydmyge forhold var klop- og spilfægteri almindelig markedsunderholdning.

At slagscener var særlig populære i 1580'erne og 1590'erne, har efter alt at dømme især med Englands politiske situation at gøre, for fra 1585 til James' magtovertagelse befandt England sig mere eller mindre konstant i væbnet konflikt til søs og til lands, først og fremmest mod det katolske Spanien. Frygten for en spansk invasion var i disse år udbredt overalt i det sydlige England, også længe efter Den spanske armadas forlis i 1588, og den militære oprustning påvirkede store dele af samfundslivet. Netop uvisheden om, hvem der skulle efterfølge den aldrende og barnløse dronning, var en væsentlig årsag til uro, og først med den fredssøgende James I's kroning i 1603 begyndte en afspændingsperiode, som efterhånden også slog igennem i teatret, hvor historiske krigsdramaer, hvis man skal sætte det på spidsen, blev afløst af *city comedies*, forfattet af blandt andre førnævnte Jonson.¹⁵ Denne udvikling er dog først for alvor tydelig efter 1616, som man kan se af tabel 4, som angiver mængden af slagscener i den årlige teaterproduktion.

Hovedparten af de mange slagscener stammer fra tragedier og historiedramaer (se tabel 5) og forestiller historiske slag. Tydeligvis har langt de fleste dramatikere konsulteret både militærhistoriske kilder og samtidens mange håndbøger i moderne krigskunst.¹⁶ Flere skuespillere og dramatikere gjorde selv militærtjeneste i Elizabeths oversøiske krige (dette gælder i hvert fald Jonson og Marlowe, men formentlig også Chapman og Dekker), og våbenfærdigheder var påkrævet i jobbet som skuespiller. Her er det navnlig de civile duelscener, der giver indblik i de fægtfærdigheder, som var påkrævet på scenen: i *Romeo and Juliet* duelleres der på kniv og kårde, og i optakten til den afsluttende duel i Hamlet diskuteres våben og fægtetræning med udsøgt kendermine.¹⁷ At der på scenen ikke blev brugt attrapvåben, ved vi blandt andet fra de virkelige dueller, der af og til skabte skandale i Londons teaterliv, så som den der i 1597 sendte skuespilleren Gabriel Spencer i graven og Ben Jonson, hans drabsmand, på skafottet, hvor han med nød og næppe undgik

galgen. Teatrenes rekvisitdepoter var veritable våbendepoter, som ud over sværd, kårder, skjolde, rustninger og diverse spydvåben også omfattede geværer og kanoner, hvis disse da ikke blev udlånt fra omkringliggende kaserner. Brugen af rigtige våben indebar selvsagt en risiko for reel blodsudgydelse, hvilket uden tvivl kun har bidraget til spændingen. Det er velkendt, at det berømte Globeteater nedbrændte i 1613 efter at en kanonsalut havde antændt teatrets stråtag under opførelsen af Shakespeare og Fletchers *Henry VIII*. Mindre kendt er den vådeskudsulykke, der indtraf i det nyåbnede Rose Teater i november 1597, hvor flere tilskuere blev dræbt af en vildfaren musketkugle, formentlig under opførelsen af Marlowes *Tamburlaine, Part 2*. Om denne ulykke skriver en tilskuer:

“ Lord Admirals mænd og skuespillere havde det nummer i deres skuespil at binde en af deres folk til en stolpe og skyde ham ihjel, og de havde lånt musketter, men en af skuespillerne svingede med sit våben, som var skarpladt, og ramte forbi sit mål og dræbte et barn og en kvinde, der var med barn, og en anden mand blev hårdt såret. (Letters, ed. Jeayes).¹⁸

Vådeskudsulykker i teatret lader til at have været et tilbagevendende problem, for allerede i 1574 advarer en proklamation imod de “mange dødsfald og kvæstelser blandt dronningens undersåtter, som har fundet sted på podier, fjælleboder og scener som følge af maskiner, våben og krudt i skuespil” (Jorgensen 1956, 2). Trods faren for liv og lemmer forblev slagscener populære blandt elizabethanske tilskuere, hvis interesse for iscenesat vold, fingeret eller virkelig, desuden blev stimuleret af offentlige pinestrafte, henrettelser, bjørnekampe og diverse former for væbnet og ubevæbnet kampsport.¹⁹

Men trods kampscenernes mangfoldighed og popularitet er det i realiteten svært at afgøre med sikkerhed, hvordan de enkelte slagscener visuelt er blevet præsenteret. Bortset fra nogle få tilskuerberetninger og rekvisitoplysninger stammer hovedparten af vores viden, om hvad der er blevet vist på scenen, fra regibemærkninger og replikker i de bevarede manuskripter, hvor det ofte er svært at afgøre, hvad der faktisk bliver fremvist på scenen, og hvad der er overladt til publikums fantasi.²⁰ Som prologen til *Henry V* eksplicit fortæller, må publikum selv forestille sig de 8.400 franske riddere og lige så mange heste blive tilintetgjort ved Agincourt. Til gengæld har det været lettere at producere den foregående slagscene, belejringen af Harfleur, for det var almindeligt at bruge scenebygningens balkon og døre som hhv. skanser og porte i belejringsscener.

Selv om tilskuerberetninger vidner om, at folk gik i teatret for at lade sig imponere visuelt, er teaterhistorikere ofte meget forsigtige i deres vurderinger af, hvad der faktisk er blevet vist på scenen, idet de holder sig til det, der er angivet i manuskripterne. Men i mange tilfælde er skuespillernes regibemærkninger meget sparsomme og ofte begrænset til det minimale “they fight” (se tabel 2), enten fordi der er tale om standardscener, eller for at give plads til improvisation. Regibemærkningernes indforståethed fremgår eksempelvis af den dramatiske slutscene i Shakespeares *Richard III*, hvor kongen omkommer under slaget på Bosworth Field. Jeg gengiver dem her med den originale engelske tekst fra First Folio, så nøgleordene fremstår mest tydeligt i deres kontekst:

“ Alarum. Enter Richard and Richmond, they fight, Richard is slaine.
Retreat, and Flourish. Enter Richmond, Derby bearing the Crowne, with divers other
Lords.

Denne kortfattede og stumme kulmination på slaget efterlader mange åbne spørgsmål for senere instruktører og står i skærende modsætning til skuespillets ellers så omhyggelige optakt til slaget, som vises fra begge hære med krigsforberedelser, opmarch, natlige lejrscener og kamptaler før slaget.

Lyden af krig

Alarum [...] Retreat, and Flourish: Selv om kong Richards sidste tvekamp foregår i tavshed (overraskende for et skuespil med en så retorisk veludstyret hovedperson), viser de ellers så minimale regibemærkninger, at slagscener nok så meget skal høres som ses. Akustiske virkemidler, først og fremmest i form af trommer, fløjter og hornsignaler, er et gennemgående indslag i stort set alle slagscener og har uden tvivl haft stor virkning på den dramatiske mimesis.²¹ I teatret som i felten signaleres soldaternes bevægelser med nøje angivne signaler som alarm (*alarum*), march, samling (*rally*), udfald (*excursions*), retræte, og forhandling (*parley*). For de fleste moderne læsere er disse signalangivelser knap forståelige, men for renæssancens teaterpublikum har hvert af disse signaler været umiddelbart genkendelige fra parader og eksercerpladser.²² I en scenisk sammenhæng er fordelene ved lydsignaler, at de kan afgives uden for scenen og dermed udvide den dramatiske illusion til at omfatte et større rum end scenens.²³ Typisk er de slagscener, der vises for publikum mindre fægtninger, der foregår lidt afsides fra kampens hede, og her kan netop fjerne lydsignaler pege på den større helhed, der ikke er synlig for publikum. Den slags fægtninger kulminerer ofte med hovedmodstanderens død på scenen og følges op af et kollektivt, off-stage sejrsskrik (“a cry within”), som signalerer, at hele kampen er forbi.²⁴ Flere manuskripter indikerer også våbengny og kampråb fra det fjerne, hvor personerne på scenen kun kan høre, men ikke se, hvad der foregår. Når moderne teaterhistorikere diskuterer, hvor realistisk de elizabethanske kampscener er blevet fremstillet, hæfter de sig især ved iscenesættelsens visuelle karakteristika, men derved overser man let, at renæssancens slagmarker ikke altid var så spektakulære for de kæmpende som på maleri og film, navnlig fordi de hurtigt blev indhyllet i tæt krudtrøg (en udfordring som først blev løst med opfindelsen af det røgløse krudt i slutningen af 1800-tallet). En troværdig gengivelse af krig beror derfor i høj grad på krigens lyde, og dette viser regibemærkningerne tydeligt med deres mange musiksignaler, kampråb, skrig og skud.

Realismen i den akustiske krigsillusion understreges af en anekdote fra dramatikeren Thomas Heywoods *Apology for Actors* (1613) om en spansk flotille, hvis indfald i Cornwall angiveligt blev forpurret ved lyden af en nærliggende teateropførelse:

“ Et lige så mærkeligt tilfælde indtraf for en trup [...] for omkring 12 år siden eller mindre, da den optrådte sent om natten et sted ved navn Perin Cornwall, thi samme nat gik nogle spaniere i land, uventet og uopdaget, for at indtage byen, ødelægge og brænde den. Men

pludselig ved deres ankomst begyndte skuespillerne (der var lige så uvidende som beboerne om angrebet) at opføre et slag på scenen, og med tromme og trompet slog de højlydt alarm, hvad fjenderne hørte, og af frygt for at blive opdaget trak de sig forbløffet tilbage, skød nogle få skud på må og få, og flygtede over hals og hoved til deres skibe (Heywood and Collier 1841, 58).²⁵

Hvorvidt det spanske angreb, som vitterlig fandt sted (i 1595), nu også blev forpurret af en uafvidende teatertrup, vides ikke, men det er under alle omstændigheder sigende, at det netop er skuespillernes trommer og horn, som hævdes at have narret fjenden, hvad det blotte syn af skuespillerne næppe ville have gjort.²⁶

Fordi det er lettere at illudere store slag akustisk end visuelt, har råb, våben-gny og musiksignaler altså været brugt til at mindske det metonymiske gab mellem det store slag, som publikum skal forestille sig, og de små fægtninger, som vises på scenen. Men også andre virkemidler er blevet brugt til at forbinde del og helhed. Jeg har allerede nævnt koret i Shakespeares *Henry V*, som ved afslutningen af hver akt kommenterer handlingen og fortæller publikum, hvad det skal forestille sig. Sådanne fortællere findes i flere varianter af renæssancens historiedramaer. I George Peeles *The Battle of Alcazar* (udgivet 1594) bliver alle voldshandlinger vist som mimespil, og dette gælder også det afsluttende slag i 5. akt, hvor en "Presenter" fra scenekanten kommenterer slagets gang, mens mimespillet ledsages af tordenskrald, fyrværkeri og talrige hornsignaler. Først når kamphandlingerne afbrydes, begynder skuespillerne igen at tale, mens fortælleren trækker sig tilbage. Det er oplagt at forstå fortælleren i skuespil som *The Battle of Alcazar* som et diegetisk supplement, der skal opveje skuespillets mimetiske mangler: fortælleren beretter om, hvad der ikke kan vises på scenen, og hjælper publikum til at forstå, hvad der foregår. Men så enkelt forholder det sig ikke nødvendigvis altid, og i en opførelsessituation kan skuespillerne lige så vel bruge fortælleren til at skabe afstand mellem de synlige realiteter og deres retoriske gengivelse. Peeles fortæller beretter om slaget i heroisk-episk stil og omtaler den portugisiske kong Sebastian som "en ærværdig og modig fyrste", men skuespillet viser, hvordan kongens uforsigtighed og dumhed fører til hans fald. Om mimespillet oprindeligt har skullet fremhæve kontrasten til fortælleren episk-heroiske fremstilling, kan vi ikke vide, men det er bestemt muligt.

Fortælleren kan også bruges til at bryde den dramatiske mimesis med mere direkte publikumshenvendelser som i *Henry V*, hvor koret efter sejren ved Agincourt drager en parallel til elizabethanernes egen samtid ved at udtrykke ønske om, at Jarlen af Essex' forestående militære ekspedition til Irland må vende lige så sejrrig tilbage som kong Henry.²⁷ Selv om korets patriotisme ikke nødvendigvis udtrykker skuespillets holdning, så minder denne lille passage om teatrets potentiale som krigspropaganda, og det var ikke ualmindeligt at myndighederne forsøgte at hverve rekrutter i Londons teatre, hvis vigtigste publikumsgruppe var unge mænd. Enkelte skuespil som *A Larum for London*, om spaniernes massakre på Antwerpen, har en tydelig forsvarspolitisk agenda, men generelt er det svært at identificere entydige holdninger til krig i de elizabethanske skuespil. Mest tydeligt bliver den krigsforherligende retorik sat i kontrast af Shakespeares tykke antihelt, Sir Falstaff, der i en monolog før Slaget ved Shrewsbury i *Henry IV (Part 1)* bemærker, at ære er et tomt

ord beregnet på døde fjolser, som ingen glæde har af den. Sine egne mænd omtaler Falstaff kynisk som kanonføde (“food for powder”), før han – på behørig afstand – leder dem i den visse død, så han kan beholde deres sold for sig selv. (Jorgensen 1956, 68ff.)

Slagets gang

I mange historiedramaer og tragedier udgør slagscener klimaks: det afgørende vendepunkt, hvor en af skuespillets hovedpersoner sejrer eller dør, typisk i slutningen af fjerde eller begyndelsen af femte akt. *Gorboduc*, Marlowes *Tamburlaine*, Shakespeares *Richard III*, *Julius Caesar* og *Macbeth* er oplagte eksempler. Ofte og især hos Shakespeare bygges konflikten op i detaljer: først med fremstillingen af den politiske krise, der fører til krig, så med krigsforberedelser, troppebevægelser (hvor skuespillere og statister defilerer over scenen som Tordenskjolds soldater, ledsaget af trommehvirvler), generalstabsmøder (ofte med interne konflikter mellem en ung og utålmodig hærfører mod en ældre og mere forsigtig kollega), natlige scener fra hærenes lejr, opmarch, hærførernes kamptaler, og oftest vises disse scener fra hver af de stridende hære, før selve slaget kan begynde. Typisk koncentrerer slagscenerne sig om træfninger i udkanten af slagmarken og om hændelser, der implicerer skuespillets oftest kongelige eller adelige hovedpersoner.

Regibemærkningerne i de bevarede skuespil synes at indikere, at slagscenernes dramatiske udtryk udvikles løbende og bevæger sig fra segmenterede til mere sammenhængende fremstillinger, der viser, hvordan slaget bølger frem og tilbage (Calore 2003). Vi har allerede set, hvordan kamphandlerne i et drama som Peeles *The Battle of Alcazar* opføres som mimespil, og i mange af 1580'ernes slagscener kæmpes der i tavshed, og hvis skuespillerne overhovedet begynder at tale, forlader de straks efter scenen. For eksempel viser regibemærkningerne til The Queens Men's *The True Tragedy of Richard III* (som ikke er Shakespeares version), at kongen og hans page bliver såret i kamp, hvorpå kongen holder en kort tale (og beder om en ny hest), og så – lidt besynderligt – forlader scenen, før han vender tilbage og i den følgende scene bliver dræbt af Richmond. Næsten samme sekvens gentager sig i den tidlige Shakespeares version af Slaget Bosworth Field i den scene fra *Richard III*, som vi allerede har været inde på: først beretter en biperson om kong Richards fremstød (og forlader scenen), så dukker Richard selv op og kalder desperat efter hjælp (“En hest! En hest! Et kongerige for en hest!”), hvorpå også han forlader scenen, og derpå gør kongen sin sidste entré for at kæmpe mod Richmond, som dræber ham. Hele denne slutsekvens, hvor kongen dør og bæres bort af sejrherrene, foregår uden ord, kun akkompagneret af våbenlarm, fanfarer og retrætesignaler.

Helt anderledes dramatiske er de slagscener, som Shakespeare skriver i sidste halvdel af 1590'erne, hvor tale og action er langt mere integreret. Pragteksemplet er fremstillingen af Slaget ved Shrewsbury i *Henry IV (Part 1)*, hvor ordvekslinger mellem de kæmpende lader de personlige spændinger træde tydeligt frem blandt de fire hovedpersoner kongen, Falstaff, Prins Hal og oprørslederen Hotspur. Navnlig prins Hals splittelse mellem Falstaffs muntert-fordærvede selskab og hans forpligtelser som tronfølger er i fokus. Klimaks indtræffer, da den hidtil ret uansvarlige

prins formår at dræbe den stolte Hotspur i tvekamp og gennem denne heltedåd lægger sit ryggesløse liv bag sig. Ikke desto mindre lykkes det Falstaff at afmontere enhver ansats til heroisme i denne nøglescene. Den tykke ridder, der tilbringer det meste af slaget med at spille død, håner de faldnes forløjede æresbegreber, og da Hal efter en højstemt lovtale forlader den slagne Hotspur, indsmører Falstaff sit sværd i dennes blod, tager liget på ryggen og kræver æren for at have dræbt Hotspur, som han påstår rejste sig igen efter tvekampen med Hal. Bortset fra at Falstaff forsøger at narre sine egne, er hans skamløse bedrag dog ikke stort forskelligt fra andre taktiske forsøg på at bedrage fjenden på slagmarken. Fx tror den skotske oprørsleder Douglas, at han dræber kongen, men det viser sig at være en af kongens mange *counterfeits*: riddere forklædt som kongen for at narre modstanderen og indgyde mod hos egne tropper. At krigsførelse i sig selv rummer et væsentligt element af bedrag og iscenesættelse bliver gang på gang understreget i renæssancens håndbøger i krigskunst, i krøniker og i øjenvidneberetninger, hvilket tidens teater selvfølgelig udnytter til fulde.

Afsluttende perspektiv: Fra scene til lærred

Udviklingen af det elizabethanske teaters slagscener kulminerede i årene efter Den spanske armadas forlis (1588), men trods den fredssøgende kong James' magtovertagelse er det først i årene efter Shakespeares død (1616), at man for alvor kan se frekvensen af slagscener aftage, indtil de nærmest helt ophører i 1620'erne. Dette fremgår tydeligt af tabel 4. Men netop på grund af Shakespeares kanoniske særstatus forsvinder slagscener aldrig helt fra det engelske teater, om end de, i hvert fald i moderne tid, ikke længere har samme status som før. Eftertidens opsætninger af Shakespeares krigsdramaer har for enhver pris villet undgå det indtryk af teatralisk spilfægteri, som Sidney og Jonson gjorde sig lystige over. Den nærmest serielle opbobning af slagscener i Shakespeares tre tidlige skuespil om Henry VI har uden tvivl medvirket til, at disse hører til hans sjældnest genopførte, og det skyldes næppe fægtescener, skudsalver eller fanfarer, at *Henry V* og *Macbeth* har bevaret deres popularitet.

Der hvor det elizabethanske teaters slagscener har haft deres vigtigste moderne renæssance er til gengæld på film. Stort anlagte kampscener indgår i mange af de mest berømte Shakespeare-filmatiseringer fra Lawrence Oliviers ridderspækkede og stærkt patriotiske filmatisering af *Henry V* fra 1944 til Orson Welles dystre *Chimes of Midnight* (1965), Roman Polanskis makabre *Macbeth* og Aki Kurosawas spektakulære samuraimovie *Throne of Blood* (1957, baseret på *Macbeth*) og *Ran* (1985, baseret på *King Lear*). Kampscener i al deres gru er også meget fremtrædende i de senere års Shakespeare-filmatiseringer: Ralph Fiennes' *Coriolanus* (2008), Justin Kurzels *Macbeth* (2011) og BBCs storstilede (og *Game of Thrones*-inspirerede?) tv-serie *The Hollow Crown*, hvis talrige kampscener blandt andet er koreograferet efter optagelser af masseslagsmål mellem hooligans.

Den oplevelse af at stå ansigt til ansigt med historiske personer, som Nashe og flere andre af renæssancens teatergængere har beskrevet, genkender mange sikkert i dag fra historiske krigsfilm. Men det siger sig selv, at hvor filmmidiet har helt

andre tekniske og økonomiske muligheder end teatret for spektakulære iscenesættelser af fx de rytterslag, som Shakespeare måtte overlade til publikums fantasi, så forskyder filmatiseringer af Shakespeares krigsdramaer også renæssancens slagscener fra deres oprindelige fremstilling, hvor krigens lyde bidrog afgørende til den dramatiske mimesis, til en æstetik, hvor krigens visuelle gru og pragt er i fokus. Selv om nyere krigsfilm generelt lægger stadig større vægt på akustiske virkemidler (med Christopher Nolans *Dunkirk* fra 2017 som oplagt eksempel), så forbliver de dog kunstigt reproduceret, og derfor kan end ikke Dolby Sound 2.0. hamle op med den rumlige og sanselige effekt fra reelle lyde af smæld, eksplosioner og fanfarer, som de elizabethanske slagscener er fulde af. Og den nærværseffekt har for renæssancens tilskuere og teaterejere været så virkningsfuld, at man var villig til at trodse faren for ulykker.

Appendiks lavet af Christian Dahl og Muhamed Fajkovic

Det korpus, som danner udgangspunkt for denne undersøgelse, består af de titler, som findes i “A Digital Anthology of Early Modern English Drama”, plus 38 skuespil af William Shakespeare, alt i alt 441 dramatekster, hvoraf vores analyse fokuserer på de 206 titler, som er udgivet 1576-1616. Dog har vi valgt at anføre Shakespeares skuespil efter estimeret opførelsesår. Dette skyldes dels, at mange af Shakespeares skuespil først blev udgivet i 1623 (First Folio), dels at Shakespeare er forfatter til langt de fleste skuespil. Desværre er det ikke muligt at anføre udgivelsesår for hele den øvrige population. Vi følger Folgers genreklassifikationer.

Tabel 1 – Genrer

1576-1616	
Genre	Antal skuespil
“Comedies”	97
“Tragedies”	42
“History Plays”	39
“Romance plays”	8
“Morality plays”	6
“Tragicomedies”	4
“Pseudo-history”	4
“Pastoral plays”	3
“Classical legend”	3
I alt:	206

Kampscener

Kampscener er fundet og identificeret ved søgninger efter bestemte nøgleord i regibemærkninger, så som *alarum, larum, alarme, fight, they fight, excursion, battle*. Der blev taget højde for forskellige stavemåder og afledte ord.

Fx:

Line 4410: <STAGE>Alarum, Enter Tarquin, Persenna, and Aruns, with their pikes and Targetieres. </STAGE>

Line 4711: <STAGE>Alarum, Fight, Aruns slaine, Porsenna Expulst. </STAGE>

Line 2945: <STAGE>The *battell* enters, <HI>Richard</HI> wounded, with his Page. </STAGE>

Line 2959: <STAGE>Enters <HI>Richmond</HI> to *battell* againe, and kils HI>Richard. </HI> </STAGE>

Line 4510: <STAGE>Alarum, *they fight*, and driue in Nauar. </STAGE>

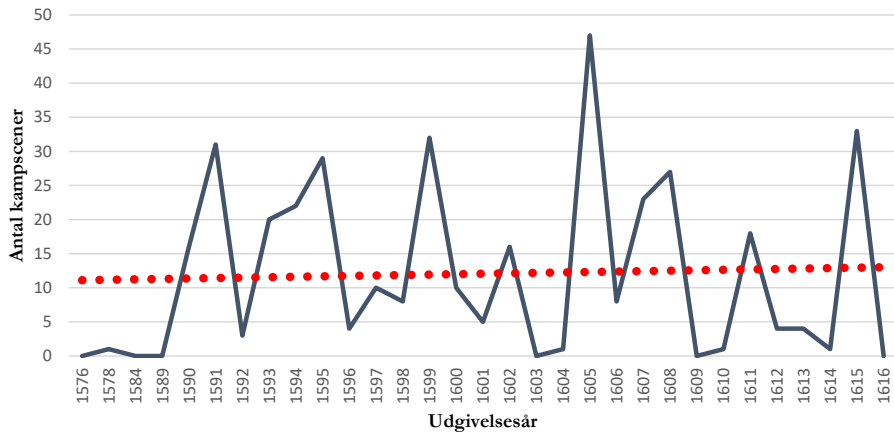
Line 4546: <STAGE>Alarum, *excursions*. Enter Peter leading

Her er en detaljeret opgørelse over antallet af kampscener og de ord, som indikerer dem i regibemærkningerne. I de tilfælde, hvor flere ord optræder i samme regibemærkning, talte vi kun den første. Dette er indikeret med kategorier så som "Alarum" et al.:

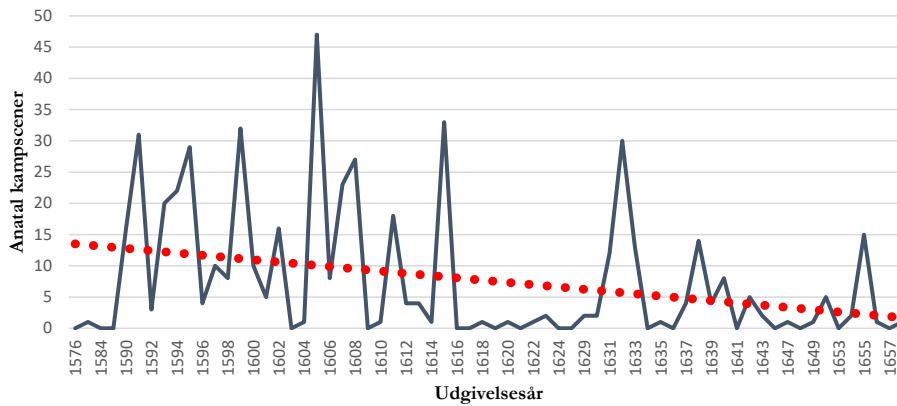
Tabel 2 – Opgørelse over kampscener

1576-1616	
Regibemærkning	Antal
"Alarum"	152
"Alarum" et al.	39
I alt "alarum"	191
"Alarme"	30
"Alarme" et al.	1
I alt "Alarme"	31
"They fight/fight"	124
"Excursions"	18
"Battle"	10
Antal kampscener	374
Antal titler med kampscener (ud af 206)	74 (36%)

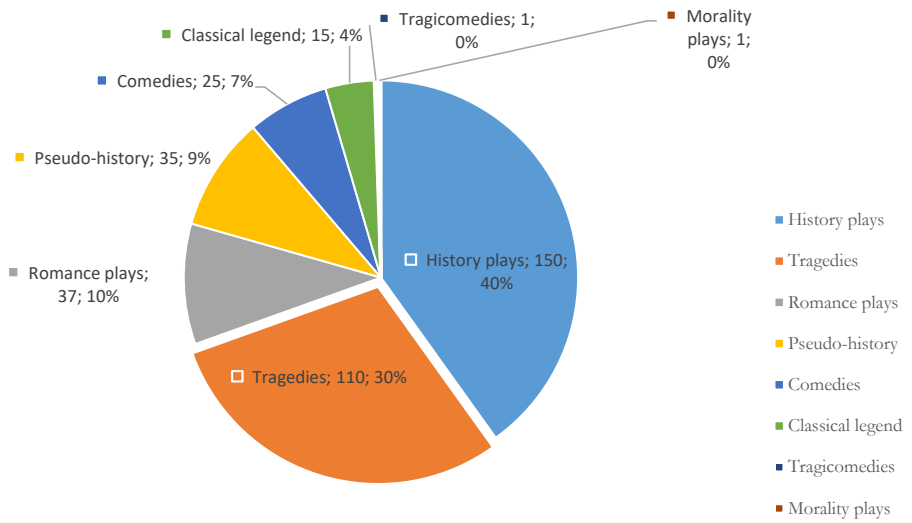
Tabel 3 – Antal kampscener 1576-1616



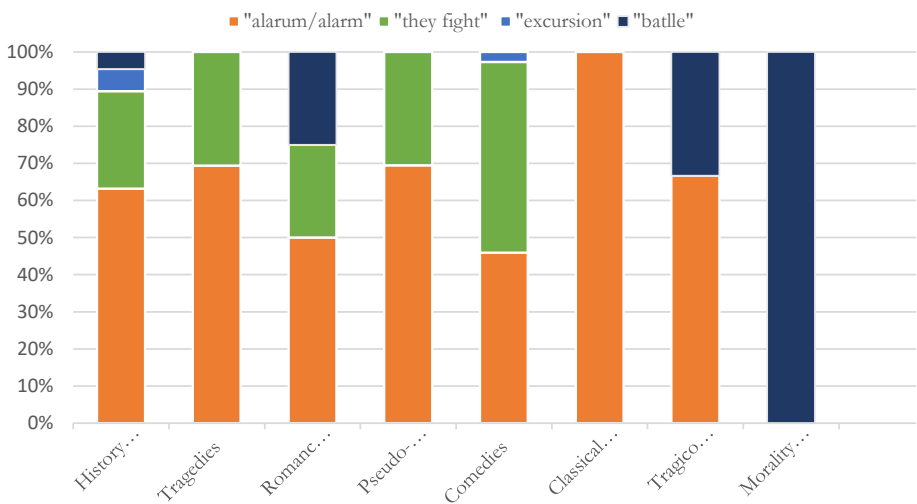
Tabel 4 – Antal kampscener 1576-1659



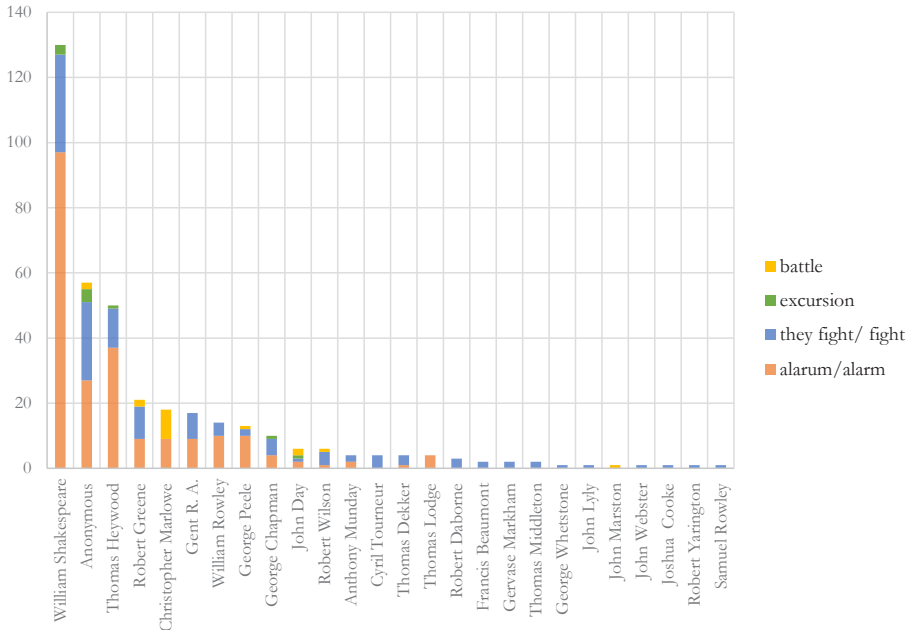
Tabel 5 – Kampscener: Genre 1576-1616



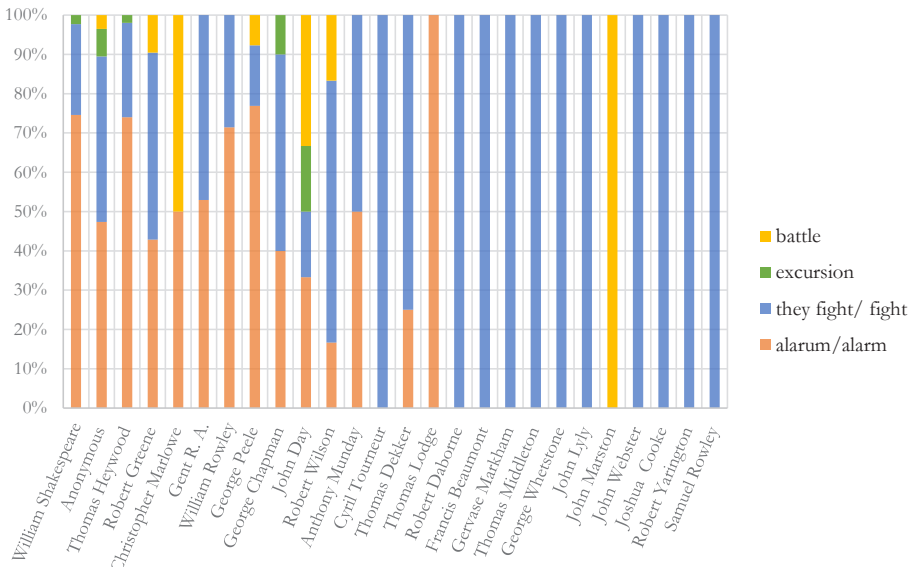
Tabel 6 – Kampscener: Genre + regibemærkning 1576-1616



Tabel 7 – Kampscener: Forfattere 1576-1616



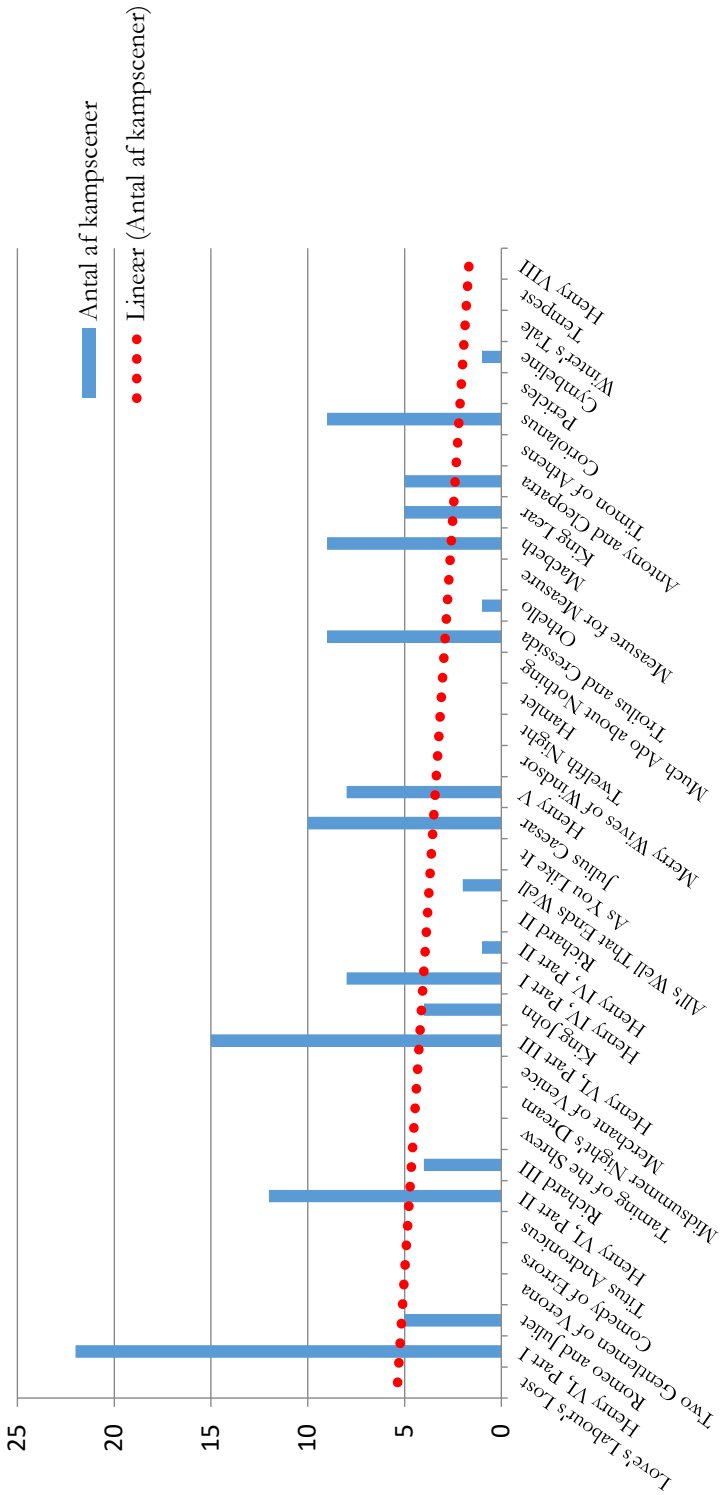
Tabel 8 – Kampscener: Forfattere + regibemærkning 1576-1616



Tabel 9 – Titler med det højeste antal kampscener 1576-1616

Titel	Forfatter	Dato	Antal af kampscener
Henry VI, Part I	William Shakespeare	1591	22
The Trial of Chivalry (This Gallant Cavaliero Dick Bowyer)	Anonymous	1605	19
The Valiant Welshman (Caradoc the Great)	Gent R. A.	1615	17
Tamburlaine the Great, 1	Christopher Marlowe	1590	15
The Four Prentices of London	Thomas Heywood	1615	15
Henry VI, Part III	William Shakespeare	1595	15
The Rape of Lucrece	Thomas Heywood	1608	14
Lochrine	William Rowley	1595	14
The Golden Age, or The Lives of Jupiter and Saturn	Thomas Heywood	1611	12
Henry VI, Part II	William Shakespeare	1593	12
Julius Caesar	William Shakespeare	1599	10

Tabel 10 – Antal kampscener i Shakespeares skuespil



Slutnote til appendiks

Tabellerne over kampscener inkluderer ikke kun militære slagscener, men også enkelte scener med civile voldshandlinger (dueller og overfald), som det ikke er lykkedes at frasortere i vores korpus-søgning (se redegørelse for tabel 2). Det har ikke været muligt at håndsortere vores data og frasortere alle civile scener fra de egentlige slagscener. Tabel 10 giver dog en indikation af vores fejlmargen, idet kun de anførte kamphandlinger i *Romeo and Juliet* og *Othello* er forkerte (dueller og ikke slagscener). At langt de fleste kampscener er egentlige slagscener fremgår endvidere af tabel 7 og 8 over regibemærkninger, hvor angivelsen af militære musiksignaler og udtryk som "battle" og "excursions" klart indikerer, at der er tale om militære kamphandlinger og ikke dueller. Når 6 ud af de 130 slagscener, som vores digitale korpusanalyse har fundet frem til hos Shakespeare, er fejlagtige, estimerer vi, at fejlmargen i vores datasæt kan være op til 5%.

Noter

- 1 "How would it have joyed brave *Talbot* (the terror of the French) to thinke that after he had lyne two hundred yeares in his Tombe, hee should triumphe againe on the Stage, and have his bones newe embalmed with the teares of ten thousand spectators at least (at severall times), who, in the Tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding."
- 2 Sammen med Alan Dessen og Leslie Thomsons *A Dictionary of Stage Directions* er Robert J. Fusillo aldrig udgivne (og derfor aldrig citerede) ph.d.-afhandling *The Staging of Battle-Scenes on the Shakespearean Stage* (fra Universty of Birmingham 1966), de eneste kvantitative undersøgelser af de mange bevarede slagscener og deres opførelsmæssige betydning. Fusillos afhandling er inspireret af Paul A. Jorgensens pionerværk, *Shakespeare's Military World* fra 1956.
- 3 Paola Pugliattis artikel "Visible Bullets. Critical Responses to Shakespeare's Representations of War" giver et fint forskningsoverblik fra Jorgenson og frem (Pugliatti 2014), men er mere fokuseret på den tematiske end den sceniske dimension, hvorfor hun forbigår Fusillo 1966 og Dessen 1984.
- 4 Fusillo opregner "kun" ca. 150 slagscener fra samme periode (Fusillo, ii).
- 5 Jeg vælger at tale om det elizabethanske teater, selv om min undersøgelsesperiode (1576-1616) ikke er helt sammenfaldende med Elizabeths regeringsperiode (1558-1603). Det skyldes, at slagsscenerne nok kulminerer under Elizabeth, men først for alvor aftager mere end 10 år efter hendes død. En medvirkende årsag til denne latens er, at skuespillene i Folger Librarys arkiv er opregnet efter udgivelsesår og ikke efter opførelsesåret (som ofte er ukendt). Se tabel 3 og 4.
- 6 "Two Armies flye in, represented with foure swords and bucklers, & then what harde heart wil not receive it for the pitched fielde?"
- 7 "...with three rusty swords / And help of some foot and half-foot words / Fight over York and Lancaster's long jars."
- 8 Faktisk optrådte Sidney selv ved hoffet som én af fire kanonbevæbnede belejrer i det stærkt stiliserede belejringsdrama *The Castle of Perseverance*. Til forskel fra de mere livagtige genopførelser af slag og krigsscener var *The Castle of Perseverance* en moralitet, dvs. et allegorisk drama, hvor dyder og synder bekæmper hinanden. I denne stærkt stiliserede opførelse var belejrerens kanon ladet med søde sager og parfume. Slagscener spænder således fra allegoriske stiliseringer til livagtige "realistiske" gengivelser (Dessen 1984, 44 f.).
- 9 Metaforen refererer til det cirkelformede arenateater.
- 10 "But pardon, gentles all, / The flat unraised spirits that hath dared / On this unworthy scaffold to bring forth / So great an object. Can this cockpit hold / The vasty fields of France?"

- 11 40% af Shakespeares skuespil indeholder slagscener og endnu flere omhandler krig (Fusillo 1966, 11). Se appendiks, tabel 10. Det er en udbredt antagelse, at Shakespeare med sine psykologiske portrætter af historiske personer løfter historiedramaet over de vulgære slagscener, men sandheden er, at Shakespeare netop bruger slagscener mere end nogen anden (se bare på tabel 7) og blandt andet netop til personfremstilling.
- 12 Desværre er ingen teaterplakater bevaret fra Shakespeares tid, kun plakaten for svindleren Richard Vennars uopførte skuespil *England's Joy*, der reklamerer med at "a great triumph is made with fighting of twelue Gentlemen on Barriers." Trods den tvivlsomme kilde er det sandsynligt, at teaterplakater akkurat ligesom de trykte udgivelser af skuespil har gjort tydelig reklame for værkernes mest underholdende indslag.
- 13 Den anonyme tragedie *A Warning for Fair Women* (1599) indledes med en dialog mellem personifikationer af tragedien, komedien og historiedramaet, og sidstnævnte symboliseres ved at bære tromme og fane, hvilket igen viser i hvor høj grad historiedramaet som genre blev defineret ved sin fremstilling af krig.
- 14 I hvert fald rummede det bedst kendte historiespil *The Conquest of the Danes* fra Coventry (1565) et vikingeslag, som formentlig har omfattet talrige statister og amatørskuespillere.
- 15 Jorgensen har påpeget, at James I's erklærede pacifisme manifesterer sig hos flere dramatikere, heriblandt Shakespeare, idet fortalere for krig forskydes fra konger og hovedpersoner til skurke og mindreværdige bipersoner i årene efter tronskiftet (Jorgensen 1953, 348-351.).
- 16 De disputerlystne kaptajner Fluellen, Macmorris, Gower og Jamy i *Henry V* giver Shakespeare anledning til at ironisere over samtidens mange bogudgivelser om krigskunst, som Shakespeare har måttet orienteret sig i (Jorgensen 1956, 73; Taunton 2017, 13-16).
- 17 Trods de indlysende ligheder mellem duel- og slagscener har vi i det statistiske appendiks forsøgt at frasortere civile voldshandlinger som dueller fra militære tvekampe og slagscener. Det er sket ved hjælp af nøgleord i regibemærkningerne, som indikerer militær aktivitet. Se tabel 6-8 samt den afsluttende note i appendiks.
- 18 "My L Admyrall his men and players having a devyse in ther playe to tye one of their fellowes to a poste and so to shoote him to deathe, having borrowed their Callivers one of the players hands swerved his peece being charged with bullet missed the felllowe he aymed at and killed a child, and a woman with chyl forthwith, and hurt an other man very soore."
- 19 Når der ikke blev vist skuespil i teatre som *The Swan* og *The Hope*, blev de brugt til klopfægtning og bjørnekampe. Se Foakes 2003, 12, Chambers 1967, 2:413, 466-67, Wickham 1966, 68-69.
- 20 Tabel 2 viser de vigtigste nøgleord i regibemærkningerne, som indikerer, at der er tale om slagscener.
- 21 Fordi musiksignaler er fast bestanddel i slagscener, har vi brugt dem til at identificere slagscener, andre voldsscener som dueller og røverier i den digitale analyse af Folger Shakespeares korpus. I *Dictionary of Stage Directions* skriver Dessen og Thomson, at "battle" er "usually a call for sound to be produced within but occasionally a direction for onstage action" (Dessen and Thomson 2001, 21).
- 22 Der er også flere eksempler på, at soldater genkender deres overordnede på lyden af deres horn (som i Shakespeares *Othello* 2.1.179 og *All's Wll that Ends Well*, 5.2.55), jf. Jorgensen 1956, 23.
- 23 Off-stage signaler, råb og krigslarm markeres i regibemærkningerne som "within" (inde fra scenebygningen), som i Heywoods *The Iron Age*, hvor de belejrede trojanere udstøder "a great cry witin" og "shrieks and clamours are heard within" (Fusillo, 236).
- 24 Se fx *A Larum for London* (1602), Marstons *Sophonisba* (1606) eller Chapmans *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1613).

- 25 “As strange an accident happened to a company [...] some 12 yeares ago, or not so much; who, playing late in the night, at a place called Perin in Cornwall, certaine Spaniards were landed the same night, unsuspected and undiscovered, with intent to take the towne, spoyle, and burne it, when suddenly, even upon their entrance, the players (ignorant as the town’s-men of any such attempt) presenting a battle on the stage with their drum and trumpets stroke up a lowd alarme; which the enemy hearing, and fearing they were discovered, amazedly retired, made some few idle shot, in a bravado, and so, in a hurly-burly, fled disorderly to their boats.”
- 26 Episoden nævnes også af den samtidige historiker William Camden, som dog ikke omtaler Heywoods teateropførelse. Se Somogyi 2010, 92–95.
- 27 Cf: “Go forth and fetch their councuring Caesar in; / As, by a lower but as loving likelihood, Were now the General [Essex] of our gracious Empress [Elizabeth I], / As in good time he may, from Ireland coming, / Bringing rebellion broached on his sword / How many would the peaceful city quit, / To welcome him!” (5.0.28-34). En lignende aktualisering finder man i øvrigt i Lawrence Oliviers åbenlyst patriotiske filmatisering af *Henry V* fra 1944, der er dedikeret til Storbritanniens luftvåben og kommandosoldater i deres kamp mod Hitlertyskland.

Litteratur

- Calore, Michela (2003): “Battle Scenes in the Queens Mens Repertoire”, *Notes and Queries* 50.4, s. 394-399.
- Chambers, E. K. (1967): *The Elizabethan Stage*, vol. 2, Oxford: Clarendon Press.
- Dessen, Alan C. (1984): *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*, Cambridge University Press.
- Dessen, Alan C., og Leslie Thomson (2001): *A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580-1642*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Foakes, R. A. (2003): “Playhouses and Players”, Braunmuller, A.R. og Hattaway, Michael (red.): *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 1-52
- Folger Library’s *Digital Anthology of Early English Drama*: <https://emed.folger.edu/>.
- Fusillo, Robert (1966): *The Staging of Battle Scenes on the Shakespearean Stage*, Birmingham: University of Birmingham Press.
- Heywood, Thomas, og John Payne Collier (1841): *An Apology for Actors. In Three Books*, London: The Shakespeare Society.
- Jorgensen, Paul A. (1953): “Shakespeare’s Use of War and Peace”, *Huntington Library Quarterly* 16.4, s. 319-352.
- Jorgensen, Paul A. (1956): *Shakespeare’s Military World*, Berkeley: University of California Press.
- Pugliatti, Paola (2014): “Visible Bullets: Critical Responses to Shakespeare’s Representation of War”, *LEA - Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente* 2.2, s. 489–503.
- Somogyi, Nick de (2010): *Shakespeare’s Theatre of War*, Aldershot: Ashgate.
- Taunton, Nina (2017): *1590s Drama and Militarism: Portrayals of War in Marlowe, Chapman, and Shakespeare’s Henry V*, Aldershot: Ashgate
- Thomas Nashe (1592): *Pierce Pennilesse His Supplication to the Devil*, London: Richard Jones.
- Wickham, Glynne (1966): *Early English Stages 1300 to 1660*, London: Routledge & Kegan Paul.