

Alt er sandt!

Erindring, glemsel og historie i Shakespeare og Fletchers Henry VIII

Den anden udgave af Shakespeares samlede værker, den såkaldte *Second Folio* fra 1632, blev ledsaget af et hyldestdigt, *On Worthy Master Shakespeare and his Poems*, forfattet af en anonym digter gemt bag initialerne I.M.S.. Digtet fremhæver især ét kendetegn ved Shakespeare, nemlig hans evner som historiker:

“ A mind reflected ages past, whose cleere,
And equall surface can make things appeare
Distant a Thousand yeares, and represent
Them in their lively colours, just extent.
To out-run hasty Time, retrieve the fates,
Rowle backe the heavens, blow ope the iron gates
Of death and Lethe, where (confused) lye
Great heapes of ruinous mortalitie.
(Shakespeare 1632)

Shakespeares sande kunst, hævder beundreren, er at gøre fortiden levende for øjnene af beskueren i al dens pragt og at redde nationens afdøde helte fra Lethe, glemslens flod i græsk mytologi, og bringe dem til live på scenen. Shakespeare hyldes således for sin erindringskunst. Fiktionaliseret historie er altså en vej ud af døden, en vej ud af glemslen, og dermed knyttes en stærk forbindelse mellem teatrets evne til at gøre fortiden levende, dets erindringsfunktion og dets rolle som formidler af historien.

Det er på ingen måde et *novum* at hævde, at 1590'ernes engelske historiedrama spillede en afgørende rolle for udviklingen af en folkelig historisk bevidsthed i det tidligt moderne England (Levy 2004). På et tidspunkt hvor størstedelen af den engelske befolkning var analfabeter, var teatrets rolle som formidler af historien vigtig. Denne funktion fremhæves til stadighed af samtidige skribenter som et forsvaret for teatret imod dets kritikere, hvis indflydelse voksede støt i første halvdel af

1600-tallet. Eksempelvis skrev dramatikeren og skuespilleren Thomas Heywood i forsvarsskriftet *An Apology of Actors* (1612):

“ [P]lays have made the ignorant more apprehensive, taught the unlearned the knowledge of many famous histories, instructed such as cannot read in the discovery of all our English chronicles: and what man have you now of that weak capacity that cannot discourse of any notable thing recorded even from William the Conqueror, nay from the landing of Brute, until this day, being possessed of their true use? (Heywood 2004, 241)

Heywood var selv forfatter til to historiske skuespil, et todelt drama om Elizabeth I (*If You Know not Me, You Know Nobody; or The Troubles of Queen Elizabeth*), og i citatet fremhæver han teatrets oplysende funktion. Dets potentiale består i, at det kan instruere den uuddannede pøbel i den nationale fortids storhed. For Heywood, som for I.M.S., er det historiske drama, om end han udtrykker sig mindre direkte i citatet ovenfor, således uløseligt knyttet til erindringen af fortiden.

I løbet af de seneste 10-15 år har flere litteraturforskere imidlertid gjort opmærksom på, at hverken historiedramaet eller den tidlige moderne historieskrivnings funktion udelukkende var at erindre fortiden – snarere tværtimod. Det var mindst lige så vigtigt at glemme de problematiske eller traumatiske dele af historien, der ikke passede ind i den fortælling, som magthaverne forsøgte at skabe. På denne måde bliver historien og historiedramaets dialog med fortiden til et politisk spørgsmål, der står i et til tider anstrengt forhold til magten.

I denne artikel ønsker jeg at analysere, hvordan forholdet mellem erindring og glemsel iscenesættes og diskuteres i Shakespeare og John Fletchers (1579-1625) underudforskede historiedrama *Henry VIII*, der også kendes som *All is True*.¹ *Henry VIII* handler om kardinal Wolsey, kongens rådgiver og yndling, hans storhed og fald, Henrys skilsmisse fra Katherine of Aragon og hans efterfølgende ægteskab med Anne Boleyn. Skuespillet rummer mange af de elementer, der kendetegner Shakespeares historiedrama såsom fiktive karakterer, inddragelse af Raphael Holinsheds *Chronicles* samt en betydelig, dramatisk fortætning af historiske begivenheder. Skuespillet indtager dog en unik position i Shakespeares værk pga. dets omfattende regibemærkninger – et unikum i tidligt moderne drama, hvor regibemærkninger er stort set ikke-eksisterende – og dets arv fra hofunderholdning, især maskespillet.

Som undertitlen *All is True* antyder, diskuterer *Henry VIII* forholdet mellem fiktionen, sandheden og historien.² Ved at rette fokus på hvordan glemsel og erindring spiller afgørende ind på teatrets historiografi og tidlige moderne historieskrivning, lykkes det Fletcher og Shakespeare at stille generelle spørgsmål om historiens sandhedsværdi og fiktionens skildring af denne, men også om hvem der har retten til at definere denne sandhedsværdi. Efter et kortfattet rids af de senere års fokus på erindring og glemsel inden for Shakespeare-forskningen analyserer jeg *Henry VIII* med fokus på særligt én scene: Katherines ambivalente apoteose, der finder sted i anden scene i fjerde akt. Denne scene er interessant set i lyset af forholdet mellem sandhed og fiktion, fordi der er tale om en fiktiv guddommeliggørelse af en af historiens tabere: hun er skilt fra Henry, hendes datters krav på tronen er svækket med Elizabeths fødsel, og hun tilhører den kirke, som Henry nu har brudt med. Hun

er med andre ord uden historisk agens, og det eneste hun kan gøre er at vente på døden i ensomhed. Afslutningsvis vil jeg perspektivere til Shakespeares *Richard III*, hvor forholdet mellem historisk sandhed, erindring og glemsel ligeledes tematiseres om end på en anderledes måde.

Historiedramaet mellem erindring og glemsel

Det er først og fremmest vigtigt at gøre klart, at man i det tidligt moderne England ikke opfattede historie og litteratur, ofte kaldet "poetry", som hinandens modpoler; de blev snarere opfattet som parallelle foretagender med en delvist overlappende målsætning. Både historieskrivningens og poesiens målsætning var, eller burde ideelt være, at fremvise moralske eller politiske *exempla* – forbilledlige mønstereksempler – der kunne instruere læseren (se Pugliatti 1995, Worden 2005 og Kewes 2006). Philip Sidney gik endda så vidt i *The Defence of Poesy* (1585) som til at hævde, at poesien var historien og filosofien overlegen, fordi disse blot fremviste begivenhederne, som de var hændt, mens poesien var optaget af de moralske og etiske lektier, som historien kunne fremvise:

“ I conclude, therefore, that he [poesi] excelleth history, not only in furnishing the mind with knowledge but in setting it forward to that which deserveth to be called and accounted good which setting forward, and moving to well-doing, indeed setteth the laurel crown upon the poets as victorious. (Sidney 2008, 226)

Poesiens forhold til historieskrivningen illustreres desuden i det anonyme historiedrama *The True Tragedy of Richard the Third* (udgivet i 1594), opført af The Queen's Men og formentlig en af kilderne til Shakespeares *Richard III*. Skuespillet indledes med en samtale mellem de to allegoriske karakterer "Truth" og "Poetry":

“ POETRY: Truth well met.
TRUTH: Thanks, Poetry; what makes thou upon a stage?
POETRY: Shadows.
TRUTH: Then will I add bodies to the shadows.
Therefore depart and give Truth leave
To show her pageant.
...
Thus gentles, excuse the length by the matter,
And here begins Truth's Pageant. Poetry,
Wend with me. (*Exeunt*).
(*The True Tragedy of Richard the Third*)

Hvis ikke poesien har rod i sandheden, så vil den forblive blændværk, skygger, uden substans. Dette synes ved første øjenkast at antyde, at poesien ikke kan vise noget sandt, at den har brug for "Truth" for at overkomme de tomme illusioner, som den frembringer. "Poetry" skal derfor vige pladsen for "Truth's Pageant". Men det er lige så vigtigt at påpege, at de to skikkelser har brug for hinanden, i denne scene illustre-

ret ved Truths bemærkning “Poetry, | Wend with me” og det faktum, at de forlader scenen ad samme dør, hvilket indikerer en samhørighed mellem de to. Sandheden har således brug for poesiens skygger for at vække historien til live. Poesien baserede ofte sin handling på kildemateriale, der blev anset som mere eller mindre historisk – eksempelvis myter, bibelsk historie, antikke kilder eller krøniker. Selvom det er korrekt, at historieskrivning og poesi i løbet af 1500- og 1600-tallet gradvist blev til to separate kategorier, så var modernitetens skarpe disciplinære skel mellem dem endnu ikke fuldt ud tilvejebragt. Dette understreges også af, at flere historikere skrev poesi, og flere digtere skrev historiske værker. Vi har således at gøre med en periode, hvor grænsen mellem den litterære og historiske sfære ikke er trukket op. Dette betyder, at poesien sagtens kunne indeholde fiktive elementer, som tilfældet ganske ofte er i Shakespeares værker, uden at det nødvendigvis blev opfattet som problematisk eller usandt, netop fordi poesien skulle betone det moralske og etiske.³ Det er således inden for disse rammer, uden en klar opdeling mellem historieskrivning og fiktion, at vi må forstå det tidligt moderne engelske historiedramas dialog med fortiden.

Jeg beskrev indledningsvist, hvordan historiedramaets historiografi var nært beslægtet med erindring, og hvordan historieskrivning og erindring blev set som to veje mod det samme mål: at tvinge dødens jernporte åbne og redde fortidens helte fra glemsel, som I.M.S. poetisk udtrykte det. Her er det igen væsentligt at gøre opmærksom på, at heller ikke den moderne adskillelse mellem historie og erindring var tilvejebragt i begyndelsen af det 17. århundrede. Som et eksempel på dette skriver Francis Bacon i *The Advancement of Learning* (1605): “The parts of human learning have reference to the three parts of Man’s Understanding, which is the seat of learning: History to his Memory, Poesy to his Imagination, and Philosophy to his reason” (Bacon citeret i Kallenbach 2018, 1). Historieskrivning er ifølge Bacon den menneskelige kundskab, der stemmer overens med hukommelsen, og dermed fremstår historien som en form for erindring.

Som vi allerede har set, spillede erindringen en central rolle for Heywoods forsvaret for teatret, men det er også til stede i en berømt passage fra satirikeren Thomas Nashes skrift *Pierce Pennilesse* fra 1592:

“Nay, what if I prove plays to be no extreme, but a rare exercise of virtue? First, for the subject of them (for the most part) it is borrowed out of our English chronicles, wherein our forefathers’ valiant acts (that have lien long buried in rusty brass and worm-eaten books) are revived, and they themselves raised from the grave of oblivion, and brought to plead their aged honours in open presence, than which, what can be a sharper reproof to these degenerate effeminate days of ours? How would it have joyed brave Talbot (the terror of the French) to think that after he had lien two hundred years in his tomb, he should triumph again on the stage, and have his bones new embalmed with the tears of ten thousand spectators at least (at several times), who, in the tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding. (Nashe 1592, 86-87)

Teatret, og først og fremmest historiedramaet, forstås i dette citat som et erindringssted, hvor fortidens helte, her Talbot fra første del af Shakespeares *Henry*

VI-trilogi, mindes på scenen. Denne erindringshandling skaber, hvad man med følelseshistorikeren Barbara Rosenweins ord kunne kalde for et følelsesfællesskab (“emotional community”) – et fællesskab baseret på en kollektiv, affektiv oplevelse (Rosenwein 2002, 842). Men som flere forskere har vist, var det mindst lige så vigtigt at kontrollere, hvad der blev *glemt*. Det er i den forbindelse værd at pointere, som Jonathan Baldo og Isabel Karremann har gjort det, at enhver erindringshandling samtidig er en politisk gestus, der, i kraft af dens selektive erindringsstrategi, nødvendigvis også må fordre, at visse dele af historien glemmes. Den, der kontrollerer nationens hukommelse, kontrollerer også dens politiske fremtid (Baldo 2007; Karremann 2015).

Katherines apoteose

Da James VI af Skotland som den første fra Stuart-dynastiet blev konge af England i 1603, havde han en række politiske problemer, der krævede en hurtig løsning. For det første var han fra Skotland, som England havde været fjender med. For det andet tilhørte han et nyt kongeligt dynasti, der afløste Tudor-dynastiet, der forsvandt med Elizabeths død. Og for det tredje var han søn af Mary Stuart, den katolske matriark, der var blevet henrettet for at konspirere mod Elizabeth blot 16 år forinden. Selvom James var protestant og offentligt havde taget afstand fra sin mors minde, blev han stadig forfulgt af fortiden, og det var derfor vigtigt for ham, at hans nye undersåtter glemte hans skotske identitet og hans familiemæssige fortid (Baldo 2007, 132). Derudover var det afgørende for James, at han fik distanceret sig fra Elizabeth, og at englænderne glemte hans forgænger for at lette det nye dynastis magtovertagelse. For James var det således et politisk projekt at kontrollere og styre, hvilke dele af historien, der blev husket, og hvilke dele af historien der blev glemt. Dette blev ikke mindre vigtigt som tiden skred frem, snarere tværtimod.

Henry VIII er, ligesom alle andre tidligt moderne historiedramaer, præget af sin historiske kontekst. Skuespillet er formentlig opført kort tid efter kronprins Henrys død i 1612 og kort tid før prinsesse Elizabeths ægteskab med Frederick V, kurfyrste af Pfalz og senere kortvarigt konge af Bøhmen. Mange protestanter så kronprins Henry som protestantismens store håb, da hans fars religiøse politik havde skuffet mange radikale protestanter. Med ham døde også forhåbningen om et fuldstændigt protestantisk Europa. Der var således en udpræget længsel efter Elizabeths regeringstid, der, i bagklogskabens lys, syntes at være en storhedstid.

De seneste årtiers interesse for kulturel erindring og erindringskultur har naturligvis også sat sine spor i forskningen i det engelske historiedrama, og den har bidraget til en rigere og mere nuanceret forståelse af det elizabethanske og jakobinske historiedramas tilgange til historien og politiske engagement i fortiden. Flere litteraturhistorikere har overbevisende argumenteret for at læse *Henry VIII* som en kritik af den stigende nostalgiske længsel efter den elizabethanske fortid, der prægede tiden efter Henrys død (Baldo 2007 og Karremann 2015, 153-182). Selvom Baldo og Karremann har ret i at læse *Henry VIII* i lyset af denne nostalgi, mener jeg, at den skygger for stykkets mere generelle refleksioner over historieskrivningen og fikcionaliseret historie.

Glemsel, erindring og historisk sandhed er gennemgående temaer i skuespille. Dette fremgår allerede i prologen:

“ I come no more to make you laugh. Things now
That bear a weighty and a serious brow,
Sad, high, and working, full of state and woe,
Such noble scenes as draw the eye to flow,
We now present. Those that can pity here
May, if they think it well, let fall a tear;
The subject will deserve it. Such as give
Their money out of hope they may believe
May here find truth too. ...
For, gentle hearers, know
To rank our chosen truth with such a show
As fool and fight is, besides forfeiting
Our own brains and the opinion that we bring
To make that only true we now intend,
Will leave us never an understanding friend.
(Shakespeare 2017, prolog, 1-22)

Prologens betoning af skuespillets seriøsitet bør læses som et forsøg på at distancere sig fra et andet samtidigt historiedrama om *Henry VIII*, nemlig Samuel Rowleys *When You See Me You Know Me* fra 1604, der har en meget mere humoristisk tilgang til sit kildemateriale. *Henry VIII's* sandhedsværdi fremhæves igen og igen af prologen, hvilket ligeledes er medvirkende til at distancere det fra Rowleys stykke. Derudover betones også de tragiske elementer ved skuespillet – det er et emne, der fortjener medlidenhed, tårer og sorg – hvilket naturligvis kræver sit af publikummet. Der er altså en intention om at skabe et følelsesfælleskab mellem publikum og skuespillere, der sammen mindes fortiden. Man forstår således, at man skuffes, hvis man forventer en lystig forestilling. Når prologen lægger vægt på, at man altså ikke skal forvente slagscener, lader den også publikum forstå, at der er tale om et atypisk historiedrama, der normalt indeholdt mange slagscener (Dahl 2018). Mod slutningen af prologen fremhæves det, at publikum skal være en aktiv medspiller i fremstillingen af historien:

“ Think you see
The very persons of our noble story
As they were living. Think you see them great,
And followed with the general throng and sweat
Of thousand friends. Then, in a moment, see
How soon this mightiness meets misery.
(Shakespeare 2017, prolog, 25-30)

I et sprog, der minder om både Nashes og den anonyme I.M.S.'s, opfordrer prologen os til at forestille os, at vi ser de afdøde, historiske karakterer på scenen i levende

live.⁴ Læst i sammenhæng med prologens indledende kommentarer om skuespillets selvbevidste sandhedsfordring, betoner disse linjer endnu en gang teatrets erindringsfunktion som en vej til historisk sandhed. Men der ligger i enhver erindringshandling også et forsøg på at fortrænge, på at skubbe visse begivenheder eller personer ud i glemslen (Baldo 2007). En sådan person er Katherine of Aragon, som resten af denne analyse fokuserer på.

Katherine var mor til dronning Mary, der var dronning af England fra 1553 til 1558 og Elizabeths forgænger. Derudover var hun spansk, katolsk og gift med Henry VIII, men blev modvilligt skilt fra ham, da hun ikke var i stand til at føde ham en mandlig arving. På denne måde bliver Katherine emblematiske for dét, som man forsøger at glemme fra fortiden: arvefølgeproblematikken, der fulgte i kølvandet af Henry VIII's regeringstid; den katolske fortid; Marys regeringstid, der var præget af forfølgelser af protestanter (heraf øgenavnet Bloody Mary), og den lange, udmattende krig med Spanien, der først sluttede, da James blev konge. Repræsentationen af Katherine danner derfor ramme for skuespillets iscenesættelse af forholdet mellem erindring, glemsel og historie. Dette kommer især til udtryk i én scene, nemlig Katherines apoteose i anden scene i fjerde akt. Denne scene bliver ofte negligeret, glemt eller fejlet til side som værende et udtryk for et religiøst, teleologisk historiesyn. Men den kan også læses som en diskussion af fiktionens forhold til historisk sandhed og dens rolle i at forme denne. Apoteosen finder sted på et tidspunkt i *Henry VIII*, hvor Katherine har mistet al historisk agens: der er ikke andet tilbage for hende end at vente i ensomhed på døden på Kimbolton Castle. Scenen gør derudover brug af en dramatisk fortætning af historisk tid: Den finder sted umiddelbart efter kardinal Wolseys død og Anne Boleyns kroning i forrige scene. I virkeligheden døde Wolsey i 1530, Anne Boleyns kroningsceremoni fandt sted i 1533 og Katherine døde ikke før maj 1536. Vi præsenteres altså for en seksårig periode, der er fortættet til to scener, der finder sted i forlængelse af hinanden. Dette er et almindeligt kendetegn ved Shakespeares historiedrama og for historiedrama i det hele taget, men det er også med til at forstærke Katherines tragiske fald.

Scenen udspiller sig mellem Katherine og Griffith, hendes personlige oppasser, og lægger ud med en samtale om kardinal Wolsey. Efter at Katherine har opremset alle Wolseys synder (Wolsey var magtlysten, “ever ranking | Himself with princes” (Shakespeare 2017, 4.2.34-35) selvom han var af lav stand; han gjorde sig skyldig i simoni; han var diktatorisk (“His opinion was his law” (Shakespeare 2017, 4.2.37)) og han var en hykler, der var nådesløs over for sine modstandere), svarer Griffith: “Noble madam | Men’s evil manners live in brass, their virtues | We write in water” (Shakespeare 2017, 4.2.44-46). Med disse ord sætter Griffith fokus på, hvordan erindring og glemsel står i et dynamisk forhold til hinanden i historieskrivningen. Historieskrivning, hævder altså Griffith, er ikke nødvendigvis en sandfærdig gengivelse af sandheden, men en selektiv proces, hvor kun bestemte gerninger, i dette tilfælde Wolseys mange brister, foreviges og erindres for eftertiden. På denne måde påpeger han dialektikken mellem erindring og glemsel, der ligger latent i enhver historieskrivning.

Det er slående, hvor tæt denne replik er på Antonys berømte tale i Shakespeares romerske tragedie, *Julius Caesar*. Selvom *Julius Caesar* ikke er grupperet sammen med historiedramaerne i *First Folio*, trækker den ikke desto mindre på Thomas

Norths oversættelse af Plutarchs *Parallel Lives* (1579). Efter Brutus' mord på Ceasar, griber Antony ordet: "Friends, Romans, countrymen, lend me your ears. | I come to bury Caesar, not to praise him. | The evil that men do lives after them; | The good is oft interrèd with the bones" (Shakespeare 2014, 3.2.82-85). Selvom Antonys motiver er mere tvivlsomme end Griffiths, peger hans ord alligevel på en bredere interesse for forholdet mellem erindring, glemsel og historieskrivning i Shakespeares værk, som jeg vil vende tilbage til i slutningen af artiklen.

Kort tid efter bringer Katherine dette dialektiske forhold op på ny. "After my death", siger hun fortroligt til Griffith, "I wish no other herald, | No other speaker of my living actions, | To keep mine honour from corruption | But such an honest chronicler as Griffith" (Shakespeare 2017, 4.2.69-72). Denne replik illustrerer, hvordan historisk sandhed er et relativt begreb, der afhænger af kronistens personlige karakter. Dermed stilles der også fundamentale spørgsmål om, hvem der har retten til at bestemme over historiens indhold. Historisk overlevering og erindringskultur er afhængig af kronistens integritet og etos, og en afdød persons omdømme er således formbart og åbent for eftertidens redigering eller manipulation. I citatet ses altså en bevægelse væk fra historieskrivningen, der selektivt konstruerer erindringen til fordel for en mundtlig eller teatralisk overlevering. I denne scene dramatiseres dialektikken mellem erindring og glemsel, som vi så i Nashe-citatet ovenfor. Men her fremstilles historieskrivningen ikke nødvendigvis som en garant for sandhed, eftersom glemsel fremstilles som en central del af historieskrivningens erindringsform. På denne måde stiller scenen altså fundamentale spørgsmål angående erindringens og historieskrivningens forhold til sandhed: Kan fortiden nogensinde blive retfærdigt beskrevet i historieskrivningen, og hvem har ret til at bestemme over denne?

Det væsentligste dramatiske virkemiddel i scenen er det maskespil, der opføres i forbindelse med Katherines apoteose, og som udfoldes i en drømmesekvens. Det følger umiddelbart efter denne diskussion af forholdet mellem erindring, glemsel og historisk sandhed. Som samtalen med Griffith slutter, beordrer Katherine at spille "that sad note | I named my knell, whilst I sit meditating | On that celestial harmony I go to" (Shakespeare 2017, 4.2.85-87). Herefter finder apoteosen sted:

“ Enter, solemnly tripping one after another, six
 Personages clad in white robes, wearing on their
 heads garlands of bays, and golden vizards on their
 faces, branches of bays or palm in their hands. They
 first congee unto her, then dance; and, at certain
 changes, the first two hold a spare garland over her
 head, at which the other four make reverent curtsies.
 Then the two that held the garland deliver the same
 to the other next two, who observe the same order in
 their changes and holding the garland over her head;
 which done, they deliver the same garland to the last
 two, who likewise observe the same order. At which,
 as it were by inspiration, she makes in her sleep
 signs of rejoicing and holdeth up her hands to

heaven; and so, in their dancing, vanish, carrying
the garland with them.

The music continues.

(Shakespeare 2017, 4.2.85,5)

Denne passage har ikke noget forlæg i nogen af de kilder, som Shakespeare og Fletcher benyttede sig af. Det er altså udtryk for kunstnerisk frihed og fantasi. Derudover trækker den på maskespillet, det samtidige, allegoriske skuespil, der var utroligt populært ved James' hof, og som i løbet af hans regeringstid blev en fast del af underholdningsrepertoiret ved hoffet. Det er korrekt, som Ivo Kamps har bemærket, at maskespillet, der er uløseligt knyttet til kongen og hofkulturen og dermed til magten, og dets iscenesættelser af historien kritiseres i løbet af *Henry VIII* (Kamps 2009, 91-139). Men selvom denne passage ganske vist minder om maskespillets sammenblanding af musik og dans, er dens betydning langt mindre entydigt kritisk, ikke mindst fordi maskespillets visuelle overdådighed og sensualitet her opfyldes af religiøs betydning.

Denne og andre scener i *Henry VIII*, navnlig Elizabeths dåbsscene, der afslutter værket, er blevet læst som værende et udtryk for et religiøst historiesyn, et udtryk for opfattelsen af, at historien udspiller sig efter Guds forsyn (Rackin 1990, 195). Siden E.M.W. Tillyards berømte og berygtede *Elizabethan World Picture* (1942) og *Shakespeare's History Plays* (1944) har Shakespeares historiefilosofi og dramatiske historiografi været genstand for en omfattende diskussion. Denne diskussion skal ikke gentages her.⁵ I stedet vil jeg fremhæve, hvordan scenen bevirker, at publikum sættes på hermeneutisk gyngende grund. Det bliver uklart, hvilken status man skal tilskrive Katherines drøm. På den ene side synes alt ved den at indikere en slags guddommelig eller himmelsk intervention i det jordiske liv. Teatrets iscenesættelse af historien synes derfor her at tjene til at overkomme døden og glemelsen, som I.M.S. hævder i *On Worthy Master Shakespeare*. På den anden side gøres det klart for tilskueren, at der er tale om en drøm, og der er ikke andre personer, der ser, hvad Katherine ser. Derfor er det op til publikum at vurdere, hvilken betydning scenen skal tillægges, og det er ligeledes ikke entydigt, at de historiske årsagssammenhænge her er teologisk funderede. Der fremlægges således ikke noget autoritativt perspektiv på de historiske begivenheder. Historien er til fortolkning, og det er op til publikum at foretage denne fortolkning. Det er væsentligt at påpege, at dette tilvejebringes gennem indføjelser af en fiktiv episode. Åbenlyst fiktive elementer tjener altså her det formål at understrege, hvordan det ikke er muligt at nå til nogen entydig forståelse af eller indsigt i fortiden. På denne måde kommer apoteosen til at stå som en ironisk kommentar til prologens og undertitlens betoning af skuespillets sandhedsværdi. Fiktionen problematiserer selve sandhedsbegrebet samt forholdet mellem historiske kendsgerninger og historiedramaet.

Erindringens slagmark

Denne diskussion af historieskrivningens og historiedramaets forhold til fortiden begrænser sig ikke til *Henry VIII*; den er kendetegnende for Shakespeares histori-

ske teater i det hele taget. Få steder udfoldes den dog så meget som i det tidlige historiedrama *Richard III* (ca. 1593). *Richard III* dramatiserer den pukkelrykkede tyrann Richard af Gloucesters magtovertagelse, hans morderiske regime, hans fald og Tudor-dynastiets magtovertagelse. Handlingen foregår under afslutningen på de borgerkrige, der prægede England i sidste halvdel af 1400-tallet, og som i dag betegnes som Rosekrigene. Kort fortalt var Rosekrigene arvefølgekrige mellem to rivaliserende grene af Plantagenet-slægten, Huset York og Huset Lancaster, der sloges om kongemagten. *Richard III* er kulminationen og konklusionen på Shakespeares såkaldte første tetralogi, der også omfatter de tre dele af *Henry VI*, og som dramatiserer disse krige.

Ligesom i *Henry VIII* er det et centralt tema i *Richard III*, hvordan man forholder sig til den traumatiske fortid, samt hvordan den erindres og fortrænges. Dette går igen på tværs af dramaet, men bliver især tematiseret i tredje scene i første akt.⁶ Scenen griber tilbage til de foregående skuespil om Henry VI ved at lade borgerkrigenes hovedaktører optræde på scenen samtidigt. En efter en træder de frem for publikum, og en efter en udstilles deres forbrydelser for publikum. Den detroniserede dronning Margaret, kong Henry VI's enke, er efter sin entré på scenen hovedanklageren, og fra sin skjulte position på scenen dømmer hun i sidekommentarer de øvrige karakterer: "Out devil! I do remember them too well: | Thou killed'st my husband Henry in the Tower, | And Edward, my poor son, at Tewkesbury" (Shakespeare 2013, 1.3.117-119); "A murderous villain, and so still thou art" (Shakespeare 2013, 1.3.133). Som scenen skrider frem, og Margaret træder frem fra sin skjulte position, bliver det klart for publikum, at ingen af de tilstedeværende karakterer er uden skyld i borgerkrigens rædsler – heller ikke Margaret. Hun er, ifølge Richard, "Steeped in the faultless blood of pretty Rutland" (Shakespeare 2013, 1.3.173-177) pga. hendes involvering i mordet på Richards bror. Ligesom Richard har Margaret blodige hænder, og effekten af scenen er, at historien relativiseres igennem konkurrerende erindringer om krigen: Både York-familien, repræsenteret ved Richard, og Lancaster-familien, repræsenteret ved Margaret, er lige skyldige i Rosekrigenes forbrydelser, og der gives ikke én autoritativ fortolkning af historien, men flere.

Dette mangefacetterede og relativistiske blik på Rosekrigene sættes dog mod slutningen af skuespillet op imod en mere autoritativ fortolkning af historien. Den der kontrollerer magten, kontrollerer ligeledes, hvordan erindringen og historien skal fremstilles, og det bliver tydeligt, når Richmond, den kommende Henry VII og grundlægger af Tudor-dynastiet, står triumferende tilbage på scenen og tiltaler sine soldater og publikum. "We will unite the white rose and the red" (Shakespeare 2013, 5.5.19), proklamerer han med reference til Yorks hvide rose og Lancasters røde, hvorefter han erklærer sig selv som den sande tronarving. Men den væsentligste taktiske manøvre, som Richmond begår i sin afsluttende tale, er, at han forsøger at tage magten over erindringen:

““ England hath long been mad and scarred herself:
The brother blindly shed the brother's blood;
The father rashly slaughtered his own son;

The son, compelled, been butcher to the sire.
 All this divided York and Lancaster,
 Divided in their dire division.
 O, now let Richmond and Elizabeth,
 The true succeeders of each royal house,
 By God's fair ordinance conjoin together;
 And let their heirs, God, if Thy will be so,
 Enrich the time to come with smooth-face peace,
 With smiling plenty and fair prosperous days.
 Abate the edge of traitors, gracious Lord,
 That would reduce these bloody days again
 And make poor England weep in streams of blood.
 (Shakespeare 2013, 5.5.23-37)

Ligesom det var magtpåliggende for James at tage kontrollen over erindringen, da han blev konge i 1603, er det væsentligt for Richmond at tage kontrollen over fortiden og skabe én fortælling om Rosekrigene. Den fremtid, som England går imod under Tudor-dynastiet, er glørværdig og præsenteres som den diametrale modsætning til Rosekrigenes tumultariske blodbad. Men hvor Richards og Margarets udveksling lod konkurrerende historieopfattelser og erindringsformer støde mod og relativisere hinanden, er der i slutningen af *Richard III* kun én tilgang til historien tilbage: Richmonds. Den hermeneutiske ustabilitet, der omgav Richards og Margarets udveksling og Katherines apoteose i *Henry VIII*, erstattes mere og mere af magtens egen appropriering af historien og erindringen. Enhver, der ikke accepterer denne udlægning af historien, må nødvendigvis være en forræder, der skal udraderes.

På hver sin måde illustrerer *Richard III* og *Henry VIII* således, hvordan det tidligt moderne historiedrama iscenesætter erindring og glemsel som konstituerende for historieskrivningen og peger dermed på, at den ikke kan gøre krav på noget direkte forhold til sandheden, men at den afhænger af det perspektiv, der anlægges på historien. Det er væsentligt at påpege, at *Henry VIII* samtidig stiller spørgsmålstejn ved sin egen iscenesættelse af historiske begivenheder. Ved at lade en kontroversiel historisk person blive guddommeliggjort opfordrer skuespillet publikum til at tage stilling til de dramatiske virkemidler, som stykket gør brug af, og hvordan scenen skal fortolkes. Det er et drama, der rejser fundamentale spørgsmål angående fakta og fiktion, for nu at bruge to moderne begreber, og hvilket forhold der er imellem de to. Historiedramaet præsenteres altså som en udveksling mellem fiktionen og sandheden, hvoraf ingen får lov til at dominere fuldstændigt. Fortiden er endegyldigt forsvundet, og der gives ingen direkte adgang til den. Dødens og Lethes jernporte er lukkede, og ethvert forsøg på at bryde dem op må nødvendigvis fejle. Men ved hjælp af fiktionen og relativistiske dramatiske strategier gør Shakespeares historiedrama opmærksom på, at de magtkonstellationer og fortrængningsstrategier, der ligger til grund for historieskrivningen og teatrets egen iscenesættelse af historien, kan blotlægges, undersøges og diskuteres.

Noter

- 1 Diskussionen om forfatterskabet til *Henry VIII* er stadig et omdiskuteret emne, selvom der i dag hersker bred enighed blandt Shakespeare-forskere om, at Fletcher er ansvarlig for omtrent halvdelen af stykket. Jeg vil ikke gå dybere ned i denne diskussion i denne artikel. Stykkets genre har ligeledes været genstand for nogen diskussion blandt Shakespeare-forskere, ikke mindst fordi det har flere lighedstræk med Shakespeares andre sene skuespil – de såkaldte *late romances* (*Pericles*, *The Winter's Tale*, *Cymbeline* og *The Tempest*). Derudover trækker stykket i høj grad på samtidens hofunderholding, de såkaldte maskespil, eller *masques*, der var kendetegnet ved ekstravagante kostumer, allegoriske scenetableauer, musik og dans. Som tilfældet var med forfatterskabsdiskussionen vil jeg ikke gå dybere ned i denne diskussion, men blot bemærke, at jeg i denne artikel anser *Henry VIII* som et historiedrama på lige fod med andre af tidens historiske skuespil. For en diskussion af historiedramaets genretræk se Kewes 2003.
- 2 Det er i den forbindelse sigende, at ordet "truth" optræder 25 gange i stykket – mere end i noget andet Shakespeare-stykke. På andenpladsen er *Troilus and Cressida* med 21 benævnelser – et andet af Shakespeares sene skuespil.
- 3 Dette er et træk, der også kendetegner den antikke historieskrivning, eksempelvis Herodot eller Thukydid, der uden problemer opfinder taler og lægger dem i munden på historiske personer ud fra en formodning om, hvad der sandsynligvis blev sagt. Se Fornara 1988.
- 4 Sådanne opfordringer til publikummets forestillingsevne kender vi også fra andre af Shakespeares historiedramaer, eksempelvis *Henry V*, hvor prologen retorisk spørger: "Can this cockpit hold | The vasty fields of France? Or may we cram | Within this wooden O the very casques | That did affright the air at Agincourt? | O pardon, since a crooked figure may | Attest in little place a million, | And let us, ciphers to this great account | On your imaginary forces work. ... | Piece out the imperfections with your thoughts" (Shakespeare 2016, prolog, 11-17, 23).
- 5 Se Zirak-Schmidt 2018 for en udlægning af denne forskningstradition.
- 6 Min læsning af denne scene lægger sig op ad Kluge 2019, men mit fokus er på samspillet mellem erindring, glemsel og historiografi, ikke på "the symbolic mutilation of the body politic that is medieval England" (Kluge 2019).

Litteratur

- Anon (1594): *The True Tragedy of Richard the Third*.
- Baldo, Jonathan (2007): "Forgetting Elizabeth in *Henry VIII*", i Elizabeth H. Hageman og Katherine Conway (red.): *Resurrecting Elizabeth I in Seventeenth-Century England*, Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press, s. 132-148.
- Baldo, Jonathan (2011): *Memory in Shakespeare's Histories: Stages of Forgetting in Early Modern England*, New York: Routledge.
- Dahl, Christian (2018): "Slagscener i det elizabethanske teater", i *Passage* 80, s. 125-144.
- Fornara, Charles W. (1988): *The Nature of History in Ancient Greece and Rome*. Vol. 2, Los Angeles: University of California Press.
- Heywood, Thomas (2004): "An Apology for Actors", i Tanya Pollard (red.): *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*, Oxford: Wiley-Blackwell, s. 213-354.
- Kallenbach, Ulla (2018): "Feigning History: The Early Modern Imagination and the Theatre", i Sofie Kluge, Ulla Kallenbach og David Hasberg Zirak-Schmit (red.): *Staging History: Renaissance*

Dramatic Historiography [online], s. 1-20.

Kamps, Ivo (2009): *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.

Karremann, Isabel (2015): *The Drama of Memory in Shakespeare's History Plays*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kewes, Paulina (2003): "The Elizabethan History Play: A True Genre?", i Richard Dutton og Jean E. Howard (red.): *A Companion to Shakespeare's Works: The Histories*, s. 170-193.

Kewes, Paulina (2006): "History and Its Uses", i Paulia Kewes (red.): *The Uses of History in Early Modern England*, San Marino: Huntington Library.

Kluge, Sofie (u.a.): "Deformed, Unfinished History: *Richard III* as Mourning Play", i *Renaissance Drama* 47.2. Under udgivelse

Levy, F.J. (2004): *Tudor Historical Thought*, Toronto: University of Toronto Press.

Nashe, Thomas (1592): *Pierce Penniless His Supplication to the Devil*, London: Richard Jones.

Pugliatti, Paola (1995): *Shakespeare the Historian*, Farnham: Ashgate.

Rackin, Phyllis (1990): *Stages of History: Shakespeare's English chronicles*, New York: Cornell University Press.

Rosenwein, Barbara (2002): "Worrying about Emotions in History", i *The American Historical Review* 107.3, s. 821-845.

Shakespeare, William (1632): *Mr William Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies*, London: Thomas Cotes.

Shakespeare, William (2013): *King Richard III*, London: Bloomsbury.

Shakespeare, William (2014): *Julius Caesar*, London: Bloomsbury.

Shakespeare, William (2016): *King Henry V*, London: Bloomsbury.

Shakespeare, William (2017): *King Henry VIII*, London: Bloomsbury.

Sidney, Philip (2008): *The Major Works*, Oxford: Oxford University Press.

Sullivan, Garrett A. (2005): *Memory and Forgetting in English Renaissance Drama: Shakespeare, Marlowe, Webster*, Cambridge: Cambridge University Press.

Worden, Blair (2005): "Historians and Poets", i *Huntington Library Quarterly* 68.1-2, s. 71-93.

Zirak-Schmidt, David Hasberg (2018): "Histrionic History: Theatricality and Historiography in Shakespeare's *Richard III*", i Sofie Kluge, Ulla Kallenbach og David Hasberg Zirak-Schmit (red.): *Staging History: Renaissance Dramatic Historiography* [online], s. 21-42.