

Fra tekst til handlingsballet

– om John Neumeiers ballet *Romeo og Julie*



"Madrigalen"

Romeo: Lloyd Riggins. Julie: Henriette Muus

Den Kgl. Ballet 1992/1993

Foto: David Amzallag

Netop vægten på motivation for bevægelse er en mærkesag for historiefortælleren, koreografen John Neumeier, der er eksponent for det synspunkt, at man kan fortælle alt i en ballet – blot man gør det i bevægelse. Og fortæller – det gør John Neumeier i sin ballet *Romeo og Julie*, som netop i sæson 2012-2013 igen er på Det Kgl. Teaters repertoire og spiller i perioden 22. marts til 15. maj 2013 på Det Kgl. Teaters, Gl. Scene.

af Hanne Outzen

(cand. mag.; bestyrelsesformand for Ballettens Venner)

Bagom artiklen:

Hanne Outzen har skrevet artiklen her i 2009 på baggrund af sin specialeafhandling fra 2006.



Maleri af Piero della Francesca

Mange koreografer har siden slutningen af 1700-tallet ladet sig inspirere til at skabe balletter over William Shakespeares *Romeo og Julie* – hans første succes fra ca. 1594. Ved Det Kgl. Teater i København skabte balletmesteren Vincenzo Galeotti i 1811 sin version med musik af Claus Schall. Siden har koreografer som blandt andre Antony Tudor og Maurice Béjart beskæftiget sig med stoffet. Blandt andet P. I. Tjajkovskijs ouverture *Romeo og Julie* og Hector Berlioz' symfoni med samme titel har været brugt til en række *Romeo og Julie*-balletter. Siden midten af 1950'erne har de fleste koreografer valgt Sergej Prokofjevs musik, som blev komponeret i 1935, men fik sin endelige form i forbindelse med ballettens første opførelse i Sovjetunionen på Kirov Teatret i Skt. Petersborg den 11. december 1940 med koreografi af Leonid Lavrovskij. Balletten blev i 1946 sat op på Bolshoj Teatret i Moskva, og denne udgave tog det vestlige balletpublikum med storm ved gæstespil blandt andet på Covent Garden i London i 1956 – ligesom ikke mindst filmatiseringen fra 1954 med Galina Ulanova som Julie gjorde det.

Den engelske koreograf Frederick Ashton skabte i 1955 den første vestlige *Romeo og Julie* til dette partitur til Det Kgl. Ballet i København, og det blev en skelsættende begivenhed for det danske

publikum, som for første gang hørte den medrivende, malende, storladne musik og oplevede såvel dens som forlæggets lidenskab og lyrik forløst igennem en linjeskøn dans, der samtidig syntes at rumme større udtryksmuligheder, end man var vant til i det hjemlige repertoire. Siden har blandt andre John Cranko, Kenneth MacMillan og Rudolph Nurejev skabt deres *Romeo og Julie*-balletter til Prokofjevs partitur.

***Romeo og Julie* af John Neumeier**

Der er således en lang tradition i det internationale balletrepertoire for balletter over Shakespeares tragedie, og såvel dansemæssigt som musikalsk har disse værker talt til publikums hjerter. Det var derfor også nærliggende, at en koreograf og teaterbegavelse som John Neumeier lod sig udfordre af såvel det litterære som af det musikalske stof til at indskrive sig i ballethistorien med sin udgave – hans første helaftensballet – som fik premiere den 14. februar 1971 i Frankfurt, hvor han i 1969 var blevet engageret som Tysklands yngste balletmester.

I 1974 opsatte han balletten med de danske dansere på Det Kgl. Teater med scenografi af Jürgen Rose, og det indtryk, den gjorde på os, der var helt

unge dengang, kan uden tvivl stå mål med det indtryk og den betagelse, der greb generationen før os ved mødet med Frederick Ashtons version i 1955 – omend John Neumeier gjorde det meget anderledes. Nu næsten 40 år senere fremstår værket stadig lige frisk, vedkommende, medrivende og klart, som kun store klassikere og sande mesterværker formår. Hvad er det Neumeier kan – og hvad kan dansen?

Om Neumeier og *Romeo og Julie*

Med sig i bagagen fra sit hjemland USA til Europa i begyndelsen af 1960'erne havde John Neumeier en universitets-eksamen i litteratur og teatervidenskab, og han har siden *Romeo og Julie* skabt flere balletter på basis af Shakespeares dramaer: *En Skærsommernatsdrøm* (1977), *Othello* (1985) og *Amlæth* (1985, efter *Hamlet* og efter sagnet om den danske prins, skildret af Saxo), såvel som på basis af en række andre litterære værker.

På Bournonville-symposiet afholdt af Det Kgl. Teater i august 2005 fortalte John Neumeier, at han allerede tidligt var interesseret i ballet *som teater*, at han som ung havde set Ashtons *Romeo og Julie* ved Den Kgl. Ballets gæstespil i

Chicago, men at det var kompagniets opførelse af Birgit Cullbergs *Månerenen* (ballet af den svenske koreograf Birgit Cullberg, skabt til Den Kgl. Ballet i 1957 efter lappisk eventyr af Mirjami Kousmanen og med musik af Knudåge Riisager), der med sin "styrke som drama kombineret med en bevægelsesteknik", der blev en åbenbaring.

Om sit arbejde med *Romeo og Julie* skriver han i jubilæumsskriftet fra den 30. Hamburg-balletfestival i 2004, som markerede hans 30-års jubilæum som balletmester ved Hamburg Balletten blandt andet: "I forbindelse med denne ballet består faren i, at det hele bliver for manieret, dvs. føjer sig til traditionen af andre, tidligere udgaver af balletten. Jeg søgte ikke min inspiration hos kendte *Romeo og Julie* balletter, men direkte hos Shakespeare og de kilder, som han udviklede stoffet fra. Jeg ville finde historiens kerne for at omsætte den til dansebilleder... Jeg gik i gang med at udtænke et så at sige realistisk motivationsmønster: Hvordan karaktererne skulle være, hvordan de måtte være i en sådan situation, hvorfor, og hvordan og hvorledes de ville reagere, og jeg ville gøre dette klart uden ord, men igennem synlige situationer." (s. 174).



Julie og Lady Capulet i 1. Akt "2. Billede"
Julie: Mette-Ida Kirk. Lady Capulet: Mette Hønningen
Den Kgl. Ballet 1974
Foto: John R. Johnsen

Ballet er i høj grad billeder

Netop vægten på motivation for bevægelse er en mærkesag for koreografen John Neumeier, der er eksponent for det synspunkt, at man kan fortælle alt i en ballet – blot man gør det i bevægelse.

Et teaterstykke kommunikerer igennem ord. Også illusionen i Shakespeares

teater – hvor kvinderoller spillede af drenge, og man endnu ikke tilstræbte en scenografisk realisme – hviler i særlig grad på ord. I Sovjetunionen havde man været tilbageholdende over for tanken om at skabe ballet over denne tragedie. Alene tanken om at sætte Shakespeares værk på balletscenen forekom intet mindre end blasfemisk – ja, direkte umuligt. For hvordan skulle man kunne udtrykke dramaets fine psykologiske nuancer – hele følelsesregistret – uden ord?

Men Prokofjefs og Lavrovskijs ballet skulle komme til at markere et nybrud i balletens verden. Et nybrud inden for handlingsballetten, som John Neumeier i samspil med musikken har ført endnu videre med sine bevægelsesbilleder på baggrund af en fortolkning af tekstens lag, ordrigdom og billedskabende kraft.

Komponisten Sergej Prokofjev

Sergej Prokofjev (1891-1953) havde arbejdet med at komponere balletmusik længe, før han skabte partituret til *Romeo og Julie*. I 1914 havde han i London for første gang mødt den kunstkyndige impresario Sergej Diaghilev, der i disse år med sit kompagni Les Ballets Russes brød nye veje for dansen som kunstart i vesten og

fik kolossal betydning for dens udvikling – måske for dens overlevelse. Med sikkert blik for talent samlede Diaghilev i årene 1909 og til sin død i 1929 tidens ypperste koreografer, dansere, komponister og scenografer omkring sig og præsenterede dans på en helt ny måde, der både begejstrede, chokerede og viste, at ballet som kunstart rummede rigere udtryksmuligheder end før set.

Fx skabte Igor Stravinskij i 1910 sit første balletpartitur *Ildfuglen* til Les Ballets Russes, og året efter fulgte *Petrusjka*. Mikhail Fokin stod for koreografien til disse balletter, og for scenografien stod henholdsvis Alexander Golovin, Léon Bakst og Alexandre Benois. Prokofjev, der betragtedes som musikalsk revolutionær og futuristisk, skrev fire balletpartiturer til Diaghilev, hvoraf det første dog ikke kom til opførelse i en færdig ballet, og det sidste – *Den Fortabte Søn*, med koreografi af den sidste koreograf, der arbejdede for Diaghilev, den russiskfødte Georgi Balanchivadze, senere kendt som George Balanchine, grundlæggeren af New York City Ballet – blev også Diaghilevs sidste. Værket fik premiere i Paris i maj 1929 – nøjagtigt 20 år efter Les Ballets Russes' første sæson i Paris.

Foruden at have haft sit virke i dette vesteuropæiske avantgarde-kunstnermiljø, havde Prokofjev siden

1918 tilbragt nogle år i USA, hvor blandt andet hans opera *Kærligheden til de tre Appelsiner*, der fik premiere i Chicago i 1921, ikke blev nogen succes. Operaen var den første af seks, som det lykkedes Prokofjev at få opført, og blandt andet på baggrund af vanskelighederne med at få opført sine dramatiske værker vender han efter Diaghilevs død blikket hjemad mod Sovjetunionen. Først på koncertturnéer, hvor hans musik blev modtaget med begejstring, og siden for at slå sig endeligt ned.

Musikken til *Romeo og Julie*

Der var bud efter Prokofjev både som filmkomponist til en af de allerførste russiske tonefilm, Alexandr Fajnsimmers *Løjtnant Kije* (1933), som blev en stor succes – og som balletkomponist. *Romeo og Julie* kommer på tale, og der forhandles med såvel Kirov Teatret i Leningrad som Bolshoi Teatret i Moskva, men førstnævnte trak sig tilbage, og sidstnævnte fandt musikken umulig at danse til. Kirov Teatret var på denne tid genstand for politiske udrensninger af "avant garde" kunstnere, og at Prokofjefs ven Sergej Radlov, der sammen med Prokofjev og Leonid Lavrovskij udarbejdede librettoen, var blevet afskediget som teaterchef, kan have spillet en rolle. Hvad enten det havde politiske eller kunstneriske

årsager, blev det ikke i Sovjetunionen, men i Brno i Tjekkoslaviet, at balletten fik urpremiere den 30. december 1938 – med koreografi af Ivo Psota. Til førsteopførelsen på Kirovteatret i 1940 af *Romeo og Julie* med Lavrovskijs koreografi skrev Prokofjev på koreografens foranledning supplerende musik.

Ballet til partituret

Da John Neumeiers ballet er skabt til dette eksisterende partitur, der således ligger til grund for ballettens struktur, og da den koreografiske proces i høj grad udspringer af det musikalske, er det væsentligt at indlede med et par generelle bemærkninger om partituret, der også er meget billedskabende. Prokofjev var som komponist af filmmusik – siden 1933 også til Sergej Eisensteins *Alexander Nevskij* (1938) og *Ivan den Grusomme* (1942-1944) – meget bevidst om musikkens billedskabende kraft.

Partituret, der følger Shakespeares drama tæt, ligger i forlængelse af den store symfonisk-dramatiske ballettradition, som Tjajkovskij havde sat standarden for. Det er opdelt i numre, men nummerstrukturen bærer ikke den klassiske russiske ballets gamle nummerbetegnelser pas d'action, pas de deux, divertissement osv. I stedet

benævnes numrene ved karakterernes navne, dramaets konflikter og lokaliteter osv. Der var altså her tale om et brud med tidligere forestillinger om forholdet imellem musik og dans inden for russisk ballet, ja, om opfattelsen af opbygningen af en ballet.

Musikken var blevet en bærende del af dramaet og fungerede ikke blot som støtte for dansernes tekniske udfoldelser. Partituret til *Romeo og Julie* har i sig selv indre substans nok til at "fungere" også i en koncertsal som et stort symfonisk forløb i tre satser og rummer alle de musikalske elementer, som er karakteristiske for Prokofjev: Den klassiske stil med traditionelle former, melodier og stilimitation; den moderne stil i brugen af det harmoniske; det motorisk-toccata-agtige med gentagelse af små hurtige forløb; det lyriske, der skal fremmale følelser og eftertænksomme stemninger; det groteske, som både kan være klanglig illustration af såvel noget muntert som af angst og ironi. Partituret nærmer sig ikke alene Tjajkovskij, men også Wagner i sin mangfoldighed af melodiske motiver og i sin erindringsmotiv-teknik.

Musikkens motiver afspejler personer og begivenheder

Hovedpersonerne og dramaets vigtige begivenheder karakteriseres igennem bestemte motiver. Julie har flere motiver. I badescenen med ammen i John Neumeiers ballet (se nedenfor) høres i musikken dels skildringen af barnet Julie med urolige skalaløb, dernæst et motiv, man kunne kalde "den velopdragne pige" og endelig det lyriske motiv for Julie som den voksne kvinde spillet af cello og en fløjteduet. Dette lyriske motiv klinger over i mol i ballettens anden halvdel, hvor tragedien tager fart. Der er flere kærlighedsmotiver, som især flettes sammen i Balkonscenen og suppleres og udvikles i ballettens anden del blandt andet med en frase, man kan kalde "den ulykkelige kærligheds" tema, der åbner balletten, og som også forbindes med længsel. Munken og ammen har hver deres motiver. Der knytter sig også motiver til slægtsfejden og Capulet'ernes ridderdans.

Tybalt forbindes med slægtsfejdemotivet. Til Romeo knytter sig blandt andet en treklang – en drømmende, tænksom kadence, som blandt andet høres i åbningsscenen, ligesom han ifølge partituret også har et muntert motiv i åbningsscenen, som dog hos John Neumeier bruges til Benvolio's entré. Neumeier flytter også *Morning*

Serenade (partiturets nr. 48) fra tredje akt til balscenen i 1. akt til en dans for Julie og hendes kusiner. Dvs. han forholder sig til partituret med en vis frihed.

Anderledes rytmer og dristige harmonier

Prokofjews værk er kort sagt meget ekspressivt og skildrer igennem en rigt varieret instrumentering og klangfarve handling og personer, lykke og pathos. Også folkløriske elementer indgår. Det var derfor også nærliggende, at "historiefortælleren" John Neumeier valgte netop Prokofjews partitur til sit dansedrama.

Det lyriske element og det melodiske har stor vægt i dette partitur, og det kan derfor set med vor tids øjne være svært at sætte sig ind i, at det kunne være så vanskeligt for danserne at "finde melodien" så at sige, som det faktisk var ved indstuderingen i 1940. Men for dansere, der var vant til mere traditionel balletmusik, var Prokofjews anderledes rytmer og harmonier dristige og komplicerede.

Ballet med litterært forlæg

En koreograf, der stiller sig selv opgaven at skabe en handlingsballet på basis af et litterært værk, går en stor udfordring i møde blandt andet på grund af mediernes forskellighed. Forlægget må i sig selv rumme elementer og muligheder, der taler til koreografens sans for omformning og fortolkning i bevægelse. Koreografen må med sine midler inden for rammerne af sit medie tilføre værket noget. Så at sige træde til, hvor ordet kommer til kort. Og en koreograf som John Neumeier bestræber sig ikke på en minutøs koreografisk "oversættelse" af forlægget.

Ud fra en rent håndværksmæssig, dramaturgisk vinkel gælder det imidlertid, at uden det verbale element må visse dele af forlægget udelades, og andre betones, ligesom det kan være nødvendigt at tilføje elementer for at få handlingen til at fremstå klart. Derudover spiller koreografens personlige fortolkning af forlægget naturligvis en rolle for, hvor vægten lægges i bearbejdningen af materialet.

En af koreografens arbejdsbetingelser, der adskiller dansens medie fra dramaet og det verbale sprog i det hele taget, er, at det i dans fx ikke er muligt at referere til nogen eller noget i 3. person. John Neumeier har selv fremhævet et par andre punkter: I modsætning til dramaet

og det verbale sprog begrænser dansens "sprog" sig til nutid. Dansen er her og nu. Skal fortid eller fremtid inddrages, må det ske i form af erindringsmotiver i koreografi eller anden bevægelse, som kan vække minder om noget, der har været, eller varsle noget, der skal ske. Til gengæld kan man i en ballet ligesom i en opera fremstille forskellige forløb eller episoder samtidig, som har relation til hinanden.

Lad os derfor med udgangspunkt i disse betingelser, der i et vist omfang sætter rammerne for koreografens valg – og som Prokofjev også tog højde for i opbygningen af partituret – og med Shakespeares drama præsent se på, hvad John Neumeier udelader, bibeholder, fjører til eller strukturerer anderledes i forhold til Shakespeares tekst for at formidle handlingen i dansedramaet.

Shakespeare kontra Neumeier

Allerførst skal det nævnes, at mens dramateksten pr. tradition er blevet delt op i fem akter, deler John Neumeier sin ballet i tre akter. Hver akt deles op i "billeder" – 15 billeder i alt – med scenskift for åbent tæppe. Der er kun tæppefald efter 1. og 2. Akt. John Neumeier lader dramaet udspille sig i

dagene fra den 11. til den 14. april, som er de dage, hvor Verona står i sin skytshelgen San Zenos tegn.

I Shakespeares tekst hører vi om hovedpersonerne Romeo og Julie igennem andre, før de selv træder frem. Der bygges således en dramatisk spænding op, og læseren af/tilskueren til dramaet danner sig igennem andres udsagn et indtryk af de to personer. Første gang Romeo nævnes i teksten er i 1. Akt, scene I, l.114, hvor Lady Montague spørger efter ham. Benvolios udsagn om den ensomhedssøgende Romeo og Montagues bekymrede beskrivelse af sønnens hensmægtende tilstand med dybe suk bag lukkede skodder følger. Først efter denne "forhåndsorientering" dukker Romeo selv op i l.154, og igennem dialogen mellem ham og Benvolio afsløres grunden til al elendigheden: ulykkelig kærlighed til den kyske, skønne udkårne Rosaline – eller snarere selvsmagende forelskelse i forelskelsen.

Hos Shakespeare introduceres personerne i stykkets begyndelse så at sige i omvendt rangorden. Først tjenerne, så Benvolio og derefter Tybalt. Under optøjerne iler borgere til, efterfulgt af Capulet, Lady Capulet, Montague og Lady Montague, og i kampens hede kommer Fyrst Escalus til. Også hos John Neumeier har vi dette crescendo. Men hvor Shakespeare lader Romeo

være den allersidste i rækken af karakterer, der introduceres i 1. Akt, scene I, kommer Romeo i balletten på scenen som den første – sovende under balkonen til Capulets hus. Samtidig i åbningsscenen møder vi munken (som i balletten hedder broder Lorenzo), der i Shakespeares tekst først dukker op i 2. Akt, scene III, hvor Romeo opsøger ham og beder ham om at vie ham og Julie. I teksten medvirker munkens beskrivelse af Romeo og hans sværmeri ved samme lejlighed til karakteristiken af den omskiftelige Romeo – og af munken selv som den livskloge.

Visualiseres gennem et kropsligt udtryk

Alle disse oplysninger, som tilskueren til/læseren af Shakespeares drama får igennem andre: i dialogen mellem Montague og Benvolio, mellem Benvolio og Romeo og igennem munken, må i balletten formidles anderledes. De må visualiseres igennem et kropsligt udtryk. Romeo selv må på scenen straks. Karakteriseringen af ham og hans sværmeri sker igennem hans bevægelser – ikke mindst hans segnefærdighed og "dånen" ved balkonnichens søjle – og igennem samspillet mellem ham og andre karakterer, som må figurere på scenen

samtidig. Her allerførst broder Lorenzo.

Ved at lade Romeo deltage aktivt i tumulten i ballettens begyndelse, hvor han fægter med Tybalt – og i kampscenens slutableau, da Escalus kommer til – og Romeo ender med at ligge helt fremme på scenen i kongesiden med Tybalts kårde rettet imod sig, placerer John Neumeier samtidig Romeo i slægtsfejden på en for publikum klart anskuelig og samtidig varslende måde: Tybalt *bliver* hans død, fordi han dræber Tybalt. Det sker i balletten oppe på balkonen.

Rosaline

Rosaline, genstanden for Romeos sværmeri – som vi kun *hører* om i Shakespeares tekst – må ligeledes anskueliggøres i balletten (hvor hun hedder Rosalinde og er Julies kusine). Hun kommer på scenen allerede tidligt i 1. billede, hvor Romeos opmærksomhed rettes stærkt mod hende, idet hun nærmer sig. Han breder galant sin kappe ud på trappen til Capulets balkon, så hun kan træde på den på vej op til Julie, som venter deroppe. I det samme "taber" hun sit lommetørklæde, som Romeo samler op. Fremover i balletten kobles denne rekvisit betydningsmæssigt sammen med hende og med relationen mellem hende og Romeo og får således en nyttig funktion i formidlingen af handlingsindholdet. Ved

hjælp af lommeørklædet forstår vi i balletten, at Rosalinde er på gæstelisten til ballet hos Capulets: Romeo læser listen og griber glædestrålende lommeørklædet, som han har hæftet til bukselinningen. Efter mødet med Julie og efter den store balkonscene, der former sig som en stor pas de deux imellem de elskende, bliver det i begyndelsen af ballettens 2. Akt ved hjælp af lommeørklædet, som han giver til Benvolio, at ballettens Romeo forklarer sine desorienterede venner, at han har mistet interessen for Rosalinde.

Allerede i ballettens åbningsscene sætter John Neumeier Romeo, Julie og Rosalinde på scenen samtidig i det netop omtalte moment, hvor Rosalinde bevæger sig op ad trappen til Julie, som venter på balkonen. Næsten som et materialiseret varsel tager Julie Rosalindes kappe og ifører sig den, mens Romeo ser til nedenfor.

Julie

I Shakespeares tekst kommer Julie først på scenen i 1. Akt, scene III. Inden da hører vi om hende – dog uden navns nævnelser – i en scene mellem Paris og Capulet, hvor vi forstår, at Paris har anmodet om den knap 14-årige Julies hånd. I scene III med ammen og fru Capulet, hvor Julie af sin mor orienteres om Paris' frieri, præsenteres Julie på baggrund af den snakkesalige ammes

beretning om hendes barndom og alder. Alt i alt fremtræder Julie i Shakespeares tekst på baggrund af andres omtale. Disse scener giver et generelt indtryk af hendes miljø og vilkår, og det bliver med den information i baghovedet, at vi betragter tekstens Julie.

Al denne beskrivelse og omtale af Julie i 3. person, tilbageblik på hendes barndom, og dialogen med moderen, må i balletten omsættes på anden vis for at beskrive Julie og hendes miljø og vilkår. Som en parallel til tekstens scene mellem fru Capulet, Julie og ammen indføres en badescene i 1. Akt, 2. billede, hvor Julie på bare fødder og svøbt i et badehåndklæde pjanker med sine kusiner. Det ubekymrede barns univers kontrasteres med moderens forventninger og krav skildret blandt andet i et formaliseret bevægelsesmønster, som Julie bydes at gøre efter på usikre ben og uden større held. (Musikken til denne scene er omtalt ovenfor). Scenen kommer til at handle om "at føre sig" og at træde ind i de voksnes rækker. Et smykke, som moderen giver Julie, kommer i balletten til at markere denne overgang. Ligesom Rosalindes lommeørklæde bliver dette smykke en nyttig rekvirit i det ordløse dansedrama: Da ammen senere i balletten skal overbringe besked fra Julie til Romeo om hendes samtykke til ægteskab, bliver smykket vedlagt i et

brev, der medvirker til formidlingen af budskabet over for publikum.

Paris

Planerne om giftermål med Paris må i balletten skildres med såvel forældrene som Julie og Paris på scenen *samtidig*. Det sker første gang ved ballet hos Capulets i 1. Akt, 4. billede, hvor også Romeo er til stede, og hvor hele spillet med Romeos betagelse af Julie frem for Rosalinde og Julies tiltrækning af Romeo frem for Paris væves sammen med en skildring og tolkning i bevægelse, musik og farver af slægtsbevidstheden – af Julies miljø og dets krav og forventninger.

Senere i balletten gentages – med variationer – anskueliggørelsen af forældrenes planer for giftermålet med både forældrene, Julie og Paris på scenen samtidig. Første gang efter balscenen bliver i begyndelsen af ballettens 3. Akt, hvor Capulets sammen med Paris indfinder sig i Julies soveværelse, lige efter at Romeo har forladt hende, og efter en lang bevægende afskedsscene efter bryllupsnatten. Forløbet svarer til forløbet i tekstens 3. Akt, scene V, der ender med "opgørsscenen" mellem Julie og forældrene. I teksten sker det uden Paris' tilstedeværelse. I balletten nødvendigvis *med* Paris på scenen.

Som i teksten følger Julies ja til ægteskab med Paris efter beslutningen om sovedriksplanen. Det sker i endnu en scene med hende selv, forældrene og Paris på scenen samtidig. Planen om fremskyndelsen af brylluppet med Paris på baggrund af formodningen om Julies store sorg over Tybalts død gengives ikke i balletten. Her spiller atter mediernes forskellighed ind – manglen på muligheden for uden ord at skildre en tredje persons tanker og følelser, men også koreografens prioritering. Men at brylluppet med Paris er nært forestående angives ved, at en gine med en brudekjole anbringes på scenen.

Brylluppet

Brylluppet med Romeo får en scene for sig i balletten. I teksten hører vi kun om planerne for det, om munkens samtykke og medvirken, og sidste scene i tekstens 2. Akt, scene VI, helliges munken, Romeo og Julie, umiddelbart før selve vielsesceremonien indledes. I dans er det imidlertid ikke muligt at "tale" om et bryllup. Det må vises. Og det giver anledning til en gribende smuk scene, hvori stemning og følelser blandt andet fra den nævnte scene i teksten tolkes i bevægelse. Det lader sig også vanskeligt gøre at "omtale" andres død i en ballet. I Shakespeares tekst dør Mercutio uden for scenen, og man får beskeden fra Benvolio. I balletten dør

Mercutio – ligesom Tybalt – på scenen. Samtidig giver det anledning til en spændende præstation for en dramatisk begavet dansekunstner.

"Død"

Budskabet til Romeo om Julies "død" formidles ved hjælp af en del af ammens kostume: Hun, der er så nært knyttet til Julie, opsøger Romeo hos gøglerne – og trækker et sørgeflor ned for ansigtet. Julie får ikke i balletten besked om Tybalts død. Scenen i Shakespeares tekst, hvor i kraft af ordet Julie holdes i åndeløs uvished af ammen, indtil det står klart, at det ikke er Romeo, men Tybalt der er død, forsøges ikke gengivet i balletten. I forbindelse med såvel Tybalts som Julies "død" føjer John Neumeier et ligtog ind med mørke og fakler på scenen. Disse scener forekommer ikke hos Shakespeare, men medvirker til at anslå den dystre stemning og reflekterer tekstens tone af mørke/død.

I balletten bevæger Tybalts ligtog sig som en levende frise over forscenen, før billedet skifter til Julies soveværelse, hvor hun og Romeo har tilbragt bryllupsnatten sammen. Det er som om, Døden er gået igennem hendes værelse: Døden er ved at indhente Romeo og Julie. Som i teksten følges brudeseng og død.

Folkelivsscener

Balletten rummer folkelivsscener, som ikke findes i dramateksten (men i partituret), og som får en miljøschildrende funktionen i balletten. Her er mange mennesker på scenen i alle aldre. John Neumeier navngiver de fleste af disse personer, hvilket uvægerligt medvirker til at give hver enkelt rolle et individualiseret præg under indstuderingen. Samtidig er det udtryk for, at han tilstræber en høj grad af detaljerealisme, jf. tidsplaceringen i april omkring festen for San Zeno. At Verona fester forklarer også, at ballettens Tybalt er fuld, da han rager uklar med Mercutio i 3. Akt.

Den kødelige kærlighed illustreres ved gadens piger.

Familiefejden

I balletten sættes spliden i 1. Akt mellem de fejdende huse i gang, da en tjener fra familien Montague spænder ben for ammens tjener Peter (som spilles af en lille dreng), der taber varerne, han og ammen har indkøbt. Det udvikler sig til en strid, hvor blandt andet tjenerskaberne fra de to fejdende huse bevæger sig til og fra hinanden på to diagonaler, der krydser hinanden. Det ender med brydekampe – og en stor, meget realistisk fægtescene. Man fornemmer, at hele byen er involveret i den hektiske strid, hvor der skrabes i

jorden og kastes med hovedet næsten som hos kæmpende dyr – måske som udtryk for noget arketypisk. Midt i scenens mylder og aktivitet kæmper Capulet og Montague med deres sværd i "slow motion" – måske fordi vi skal forstå, at sværdene er tunge, men det kan også tolkes som udtryk for slægtsfejdens tidløshed – det gamle nag – og det generelt tidløse i had og vold. Passionens magt. Fyrst Escalus' ledsager effektuerer våbenedlæggelse på fyrstens ordre. Denne ledsager er Paris. Herved anskueliggøres i balletten Paris' tilknytning til fyrsten.

Vanskeligt er det i dansens sprog at skildre et begreb som *landsforvisning*, planen med sovedrikken og munkens indviklede plan for Romeo i Mantua. Her tager John Neumeier en skuespiller/gøglertrup til hjælp, som indføres allerede i ballettens 1. billede. Dens tilstedeværelse er logisk motiveret i forbindelse med festen for San Zeno.

Gøglerne

Såvel Romeo som Mercutio forbindes lige fra begyndelsen med gøglerne, som også er navngivne og dermed individualiseret, og det er gøglerne ballettens Romeo flygter afsted med efter drabene på Mercutio og Tybalt. I balletten lægges vægten således ikke på domfældelse og geografisk placering, men på *adskillelsen* – den smertelige

adskillelse, som Romeo og Julie hver for sig i teksten fortvivler over. Den fysiske adskillelse, men følelsesmæssige samhörighed, længslen og smerten, som i teksten får mange ord, skildres i balletten i en "long distance" pas de deux mellem Romeo og Julie. I denne pas de deux befinder Romeo og Julie sig på en diagonal med Julie forrest og Romeo bagved, uden at de rører hinanden, men gør samme bevægelser. I baggrunden ser man gøglertruppen, som Romeo holder til hos. Pas de deux'en falder efter opgørsscenen mellem Julie og forældrene – netop der, hvor Julie er mest ensom og også svigtet af ammen, der i balletten lægger Julies hånd i Paris', svarende til teksten ved udgangen af 3. akt: "...for dig er lykken gemt i dette forhold, der er bedre end det første; for øvrigt er den første død – eller da så godt som, når han er borte og til ingen nytte for dig."

"Long distance" pas de deux'en munder ud i, at Julie løber afsted og ender hos munken, som giver hende sovedrikken. Sovedrikken og planen med den lykkelige udgang forklares samtidig igennem gøglernes spil i baggrunden.

Gøglerne har flere funktioner i balletten. I Shakespeares tekst har vi Chorus ("Koret"), der dukker op to gange. Første gang med prologen, der ridser essensen af stykket op om de skæbneramte elskende og slår grundtemaerne an:

lidenskaberne had/kærlighed. Og død. Gøglertruppen får i balletten en lignende varslende funktion. Og som teksten er også balletten rig på varslere. Idéen med at anvende en skuespillertrup i en varslende eller anskueliggørende funktion finder vi hos Shakespeare selv. I Hamlet er det skuespillernes optræden, der afslører kongemordet. Når John Neumeier benytter dette dramaturgiske greb, forbliver han således med gøglernes "dumb-show" inden for rammerne af Shakespeares eget univers. Allerede i ballettens begyndelse, hvor gøglerne ankommer til byen, ser vi "Døden" danse i Veronas gader: Her er det ganske vist Mercutio, der springer ned fra gøglervognen, men iført gøglernes sorte dragt med et skelet malet på og iført dødningemaske. At Døden her tager Mercutios skikkelse, rummer samtidig i sig selv et varsel om hans egen skæbne.

Det bliver gøglernes spil, der varslere de unges skæbne. Mens Julie tidligt i ballettens 2. del oppe på balkonen skriver brev til Romeo med samtykke om ægteskab, begynder gøglerne deres tragiske spil, som skal vise sig at blive virkelighed for Romeo og Julie. Julie betragter spillet fra balkonen. Romeo nede fra gaden. Deres blik mødes – som i erkendelse af situationens alvor, svarende til tekstens ord. Alligevel giver Julie brevet til ammen, der bringer det til

Romeo sammen med det vedlagte smykke.

Mercutios død udspiller sig i nær tilknytning til gøglervognen. Han ifører sig gøglernes dødningemaske igen, som han til sidst, før han udånder, lader gå videre til Romeo – som et varsel, og vel også en anklage svarende til teksten: ”Hvorfor fanden lagde du dig imellem? Jeg blev såret under din arm.” (3. Akt., scene I). Mercutios og Romeos nære tilknytning til gøglertruppen motiverer John Neumeier med, at de som renæssancemennesker er venner af kunst og kunstnere. Shakespeares fandenivoldske renæssancefigur Mercutio, der er på nippet til at sprænge alle rammer med sin respektløshed og livsappetit, fremstår ligesådan i balletten. Hans dødscene på og ved gøglervognen i balletten er med til at karakterisere denne figur, der selv på tærsklen til døden er fuld af liv. Et Shakespeare-citat, om end fra et andet værk (As You Like It, 2. Akt, scene III) falder lige for: ”Hele verden er en scene, og alle, både mænd og kvinder, er kun aktører”. De omkringstående tror først, at han blot spiller komedie og klapper begejstret, da han udånder. Her rammer John Neumeier – og Prokofjefs musik (nr. 34) – genialt tekstens balanceren mellem komedie og tragedie.

Brother John

De udviklede detaljer i teksten om Brother John, der ikke nåede frem med den vigtige besked til Romeo i Mantua på grund af en epidemi og karantæne, kan ikke gengives i dansen. Men essensen gengives i forenklet form. Som nævnt får han i balletten af ammen besked om Julies død og styrter afsted. I samme øjeblik kommer broder Lorenzo ilende til. For sent. At det er to for publikum kendte skikkelser, der får disse funktioner og ikke som i stykket en tjener og en ”ny” munk, medvirker til at lette forståelsen og føre handlingen ubesværet videre. Romeo køber ikke gift til sig selv i balletten, men begår selvmord med en dolk ved Julies grav – samme våben, som Julie benytter på sig selv bagefter. Denne ændring medvirker også til klarhed og anskuelighed uden ordenes hjælp til at kommunikere det væsentlige: død – frem for, hvis endnu en gift drik skulle have været forklaret.

Shakespeares Romeo og ballettens Romeo

Modsat Shakespeares Romeo, men ligesom i Arthur Brookes oversættelse fra 1562 af den gamle italienske legende om *Romeo og Julie* – en oversættelse, som var meget populær i England, og som har inspireret Shakespeare – slår ballettens Romeo ikke Paris ihjel ved Julies grav. Dramaets forsoning mellem

slægterne findes heller ikke i John Neumeiers udgave. Begge dele kunne ellers have været fremstillet kropsligt og enkelt. John Neumeier lader balletten slutte med Romeo og Julie alene på scenen i gravkammeret. Derved får de unges ulykkelige endeligt hele vægten, mens slægtsfejden træder i baggrunden. Den tragiske kærlighedshistorie står således mere enkelt, uforstyrret og rent frem.

I Shakespeares tekst får vi aldrig en forklaring på, hvori det gamle nag mellem slægterne består. For dybest set er det uvæsentligt, og Shakespeares tragedie illustrerer den erkendelse, filosofferne kom frem til på Shakespeares tid, at mennesket styres af følelser, af lidenskab og ikke af fornuft, sådan som Platon og Sokrates havde hævdet. Man kan sige, at ved at udelade forsoningen giver John Neumeier netop lidenskab hele vægten. Men det er også netop i skildringen af følelser – af lidenskab – at dansen står stærkt som kunstnerisk udtryk.

Skræller historien ind til den følelsesmæssige kerne

John Neumeier skræller så at sige dramaet ind til den følelsesmæssige kerne i forlægget. Samtidig med, at

essensen i historien bliver fortalt, tolker og visualiserer han i bevægelse de følelsesmæssige og psykologiske tilstande og relationer mellem personerne, der ligger i eller bag forlæggets ord og bag kærlighedshistoriens konkrete situationer: kærlighedsåbenbaringen ved ballet sat i relief af et overfladisk sværmeri og omgivelsernes krav, mødet i natten (balkonscenen), vielsen, adskillelsen, Julies ensomhed, sovedrikken og døden. Personerne karakteriseres i bevægelse ud fra en fortolkning af tekstens ord, og svarende til Shakespeares tekst skildres også i balletten, i bevægelse, Romeo og Julies udvikling under indflydelse af mødet med kærligheden.

Ridderdansen

Netop det følelsesindehold, som dramaet rummer – forelskelse, kærlighed, glæde, sorg, had, relationer mellem mennesker, er dansen (navnlig i kombination med musikken) – eminent til at skildre og kommunikere. Her har dansen som kunstart sin styrke. Derfor er det også nærliggende, at netop “balscenen”, festen hos Capulets, der rummer såvel kærlighedsåbenbaringen som slægtsfejden, er et ideelt afsæt for en koreograf til at motivere en skildring af relationer mellem de involverede parter og af miljøets krav i dans og bevægelse.

I Shakespeares tekst er denne scene ret kort: 145 linier. I balletten bliver den helt central og vægtet med lige knap en halv time, dvs. en fjerdedel af ballettens fulde længde på godt to timer. Lad os se lidt nærmere på denne centrale scene:

Modsat tidligere balletter over *Romeo og Julie* danser damerne på tåspidssko i balscenens Ridderdans, som indleder denne scene. John Neumeier forklarer selv, at han har valgt det således for at tydeliggøre den kunstlede karakter af det sociale ceremoniel, som Julie her bliver indført i.

Ridderdansen, hvori ingen fremstår som individer, men som udøvere af faste mønstre, er både visuelt og auditivt meget imponerende. Musikken er som en march med en enkelt melodi baseret på treklange og punkteret rytme. I 2. takt forskydes betoningen til 4-slaget. Musikken er tung, sej (“pesante”), flot og fængende. Der er noget militærisk over den med messingblæsere og trommer. Med hensyn til toneleje “kører det op og ned” ad skalaen. Slægtsfejdetemaet kommer kontrapunktisk ind og flettes sammen med ridderdansen tema. End ikke Ridderdansen tre hovedaktører – Capulet, fru Capulet og Tybalt – fremstår som individer i denne scene. Mimisk er de udtryksløse. Man fornemmer ingen egentlig kontakt imellem dem, selvom de danser tæt sammen. Dansen er stiv, formel og værdig. Som en Pavane. Der

holdes på formerne. Croisé positioner, der ligesom lukker af for kroppen, er det gennemgående træk i dansen, og dynamisk danses der med en tilbageholdt energi og værdighed. Der er ikke “flow” i bevægelserne.

Sluttableauet med scenen fuld af balgæster i ens sorte dragter og i slutstillingens “låste stilling” – 5. position croisé mod kongesiden, venstre arm strakt i modsat retning opad mod damesiden og højre arm og hånd i Capulet’ernes karakteristiske håndstilling foran brystet som en nedadvendt halv gotisk bue – virker som en hær. En front. Et kropsligt billede på alt det, Julie – og Romeo – er oppe imod: slægten, slægtsfejden, konventionerne. Også valget af dragternes farver: sort til balgæsterne, orangerødt og rødt til Capulet, fru Capulet og Tybalt – næsten signalfarver – understreger det dramatiske indhold og varsler fare.

Julie gør sin entré, stadig på usikre ben, og snubler på trappens sidste trin ned fra balkonen. Romeos og Julies første møde, kærlighedsåbenbaringen, skildres i balletten igennem hendes dans med kusinerne – hun i flortet hvidt svarende til tekstens “snehvide due”. Hun går i stå i dansen, taber koncentrationen ud for Romeo, men danser videre med blikket stadig søgende hans.



Fra 1. Akt, 4. "Billede"
Lady Capulet: Mette Hønningen. Julie: Mette-Ida Kirk. Lord Capulet: Henning Kronstam
Den Kgl. Ballet 1974/1975
Foto: John R. Johnsen

Forældrene fører hende bort, fastlåst imellem sig som i en spændetrøje – et klart kropsligt billede på, at hun er fastholdt i et jerngreb af forældrenes vilje. I denne stilling danser hun og forældrene *Ridderdansen* grundsekvens, før et "søvnøngæragtigt" tema i musikken sætter ind, og hun løftes fra Capulet til Paris og tilbage igen i dansesekvenser imellem de to par:

Capulets, Julie og Paris – fysiske billeder på, hvordan Julie er genstand for forældrenes dispositioner. De to par bytter plads og danser snart på to diagonaler nøjagtigt ens trin og bevægelser. Som kopier af hinanden. Sekvenser der skildrer og tolker Julies situation og forældrenes forventninger og planer for hendes fremtid: Hun og Paris skal så at sige følge i den ældre generations "fodspor" og overtage deres plads og normer. Men Julies blik søger konstant Romeo, og musikken søvnøngæragtige præg samvirker med hendes uengagerede og mekaniske dans til en dramatisk rammende helhed. I en lille pas de deux – en "pligtans" mellem Julie og Paris på "den velopdragne piges" motiv i musikken – fornemmes ingen egentlig kontakt imellem de to.

Helt modsat er Romeo og Julies første forsigtige pas de deux kort efter, da de har et øjeblik alene: Deres dans fremstår som et fælles åndedræt, egalt og harmonisk. En strøm af bevægelse, hvor energien forplanter sig i bølger fra den ene til den anden. En dialog i bevægelse. For første gang rører de ved hinanden. Hænder holdes og mødes håndflade mod håndflade – *hænder*, som teksten er så fuld af. Legende drejer Romeo Julie fra side til side, støtter hende i en serie snurreture, der ender med, at hun falder fremover i hans

arme næsten i spagat helt ned på gulvet og trækkes op igen. Løft afløses af "fald", hvor hun gribes af hans stærke arme. Alt sammen koreografiske og kropslige udtryk for en tilstand af forelskelse: hun er helt oppe og helt nede. Ør af forelskelse. Men Julies usikkerhed fra badescenen og fra hendes entré ved ballet er væk. Hun er ikke længere barn, men folder sig under indflydelse af kærligheden medlevende og frit ud i dansen. At denne pas de deux finder sted væk fra selskabet kan ses som en koreografisk parallel til teksten, hvor det første møde netop sprogligt udfolder sig i et andet univers – i en (forlænget) sonnet. Pas de deux'en står selvsagt også i stærk kontrast til *Ridderdansen*'s stive former og mønstre og befinder sig i et helt andet bevægelsesunivers. Et andet mentalt univers.

Madrigalen

Musikalsk indledes scenen med *Madrigalen* (partiturets nr. 16), der melodisk er en sammenhængende, rolig, følelsesfuld videreudvikling med blide strygere af det muntre, lidt usammenhængende motiv, som komponisten oprindeligt havde tiltænkt den allerførste præsentation af Romeo i balletens begyndelse. Musikalsk fortæller det, at der er ved at ske en ændring med Romeo efter mødet med

den gengældte kærlighed. *Madrigalen* afløses et par gange af den "velopdragne piges" motiv, der også afløses af et svulmende kærlighedstema, men vender tilbage, da de to unge afbrydes af ammen, og Tybalt kommer stormende til på slægtsfejdemotivet.



Ridderdansen afslutningstableau
Lady Capulet: Mette Hønningen. Lord Capulet:
Henning Kronstam
Den Kgl. Ballet 1974/1975
Foto: John R. Johnsen

Skæbnen, tilfældet eller svagheder?

Litteraturens fagfolk har diskuteret, hvorvidt det var skæbnen, tilfældet eller svagheder hos karaktererne selv, der er årsag til tragedien i Shakespeares

Romeo og Julie, der i sin første del tilsyneladende bærer i retning af en komedie, men brat skifter til dyb tragedie.

John Neumeier lader os ikke i tvivl: Ballettens Julie – og Romeo – knuses af omgivelsernes hårdhed, følelseskulde og konventioner skildret gennem Capulet'ernes stiliserede bevægelsesmønstre, spændte kropsholdning og udtryksløse mimik som ved ballet med deres låste stillinger, med arme og hænder holdt som et panser foran kroppen i nedadvendte gotiske buer. Romeo og Julies karakteristiske håndstilling, jf. tekstens "hånd mod hånd" (Julie, 1. Akt, scene V) som vender opad, bliver et bevægelsesmæssigt symbol på kontrasten mellem de unge elskendes univers og omgivelsernes univers.

Julies far fremstår i balletten mindre nuanceret end i stykket, mens Julies mor i balletten fremstår endnu køligere, mere utilnærmelig og ondere end i stykket, hvor hun dog går i rette med sin mands fremfusen over for datteren, der vedholdende nægter at indgå ægteskab med Paris. Når ballettens fru Capulet taber kontrollen og giver los for sine følelser skildret igennem et voldsomt kropsligt udtryk ved Tybalts død, virker det derfor ekstra stærkt, og det bekræfter, at der i John Neumeiers fortolkning er mere end et rent

slægtsmæssigt forhold imellem hende og Tybalt.

Shakespeares tekst antyder ikke et erotisk forhold imellem Tybalt og fru Capulet. Det er noget John Neumeier lægger til i balletten, som i høj grad er et drama om undertrykte følelser over for følelsernes frie udfoldelse. Heri ligger også en del af forklaringen på, at Tybalt hos John Neumeier er fuld, da han rager uklar med Mercutio.

Tidligt i balletten bevæger Julie sig akavet på usikre ben i forsøget på at "føre sig" efter moderens anvisning. Barnet Julies naturlige, livfulde udfoldelse med kusinerne i badet, Mercutio, Romeo og Benvolios spøgefulde dans før ballet, folkemængdens mere "naturlige" bevægelsesmønstre med hop og spjæt fx i åbningsscenen – og kærligheds-pas de deux'en med Romeo i balkonscenen, hvor de elskendes følelser skildres i en strøm af bevægelse, der kræver mere og mere plads – står i stærk kontrast til Capulet'ernes stive, formelle bevægelsesmønstre og tilbageholdte energi.

Jeg har beskrevet, hvordan Julie danser livløst, uengageret med Paris ved ballet og passivt lader sig føre i høje løft fra Capulet til Paris, mens hendes blik bestandig søger Romeo. Senere i balletten, hvor situationen tilspidses,

bryder følelserne igennem med voldsom kraft, indtil Julie fremstår som den viljestærke, voksne kvinde, der med sikker hånd og uden tekstens forhåndsangst drikker sovedrikken.

Hvem er hovedpersonen? Romeo eller Julie?

En gennemgang af partiturets temaer viser, at Romeo fra Prokofjevs side må betragtes som ballettens hovedperson. Det er ud af tonerne af den lidt usammenhængende melodi, som Prokofjev havde tiltænkt ballettens allerførste præsentation af Romeo, at *Madrigalen* udvikler sig og siden hen folder sig fuldt ud i kærlighedsdansen i balkonscenen. – Som musikalsk udtryk for Romeos udvikling under indflydelse af den ægte, gengældte kærlighed. I Shakespeares stykke er Romeos karakter og udvikling netop også stærkt vægtet og reflekteret i en sprogligt stilistisk udvikling. Det er i høj grad hans følelsesmæssige udsving, hans hastværk, manglende dømmekraft og proportionssans, der fører til tragedien i *Romeo og Julie*, som var første led i kæden af Shakespeares tragedier og studier af individet – af menneskets natur, der optog elizabethanerne så levende, så fuld som tiden var af nybrud i tanke og videnskab.

Nøglen til forståelsen af Shakespeares tragedie findes i Romeos karakter – og i munkens rolle som det moralske fundament, fornuftens talerør, som Romeos handlinger og holdning til kærligheden skal forstås ud fra. Med sin livsklogskab fremstår munken som den, der forudser den ulykkelige slutning i sine sammenligninger mellem naturens, menneskesjælens og kærlighedens dobbeltkræfter – positive som destruktive. Dette centrale, men mere filosoferende tankegods bringes af gode grunde dog ikke til overvejelse i John Neumeiers ballet.

Hos Shakespeare udvikler Julie sig også under indflydelse af kærligheden, men hos John Neumeier er hun den af de to, der i den koreografiske skildring udvikler sig mest og således må betragtes som ballettens absolutte hovedperson.

Bevægelser med psykologisk eller social baggrund

På baggrund af en fortolkning af tekstens følelsesmæssige lag, skaber John Neumeier sine bevægelsesbilleder i samspil med det malende partitur. Han går psykologisk til værks og skriver, at han i forbindelse med *Romeo og Julie* "har forsøgt at skildre figurerne og de

psykologiske niveauer i ren dans, og vel at mærke med den bredeste skala af bevægelser: hver måde at bevæge sig på skulle have en psykologisk eller en social mening..." Heraf blandt andet valget af tåspidssko i balscenen, og – som en kontrast – valget af at lade barnet Julie hoppe rundt på bare fødder i badescenen, og han fortsætter: "Således har jeg... for hver situation forsøgt ikke at lade mig begrænse af balletklichéer, men at omsætte det rige menneskeligt-psykologiske indhold i Shakespeares stykke til bevægelse... *Romeo og Julie* var mit første forsøg på at udvikle så at sige en ny dramaturgi gennem reglerne for det psykologisk-realistiske teater." (citater fra jubilæumsskriftet fra den 30. Hamburg-balletfestival i 2004, s. 174 og s.175).

En koreografs egne udtalelser om hensigt og mening med et værk må altid omgås med forsigtighed og efterprøves. I dette tilfælde er der dog slet ingen tvivl.

Jeg har ovenfor gjort rede for, hvad man kan kalde de dramaturgiske "greb", som John Neumeier benytter til at formidle handlingen i det ordløse medie. Hos John Neumeier forekommer ikke konventionelle mimescener til at formidle handling – sådan som det fx er tilfældet i Frederick Ashtons *Romeo og Julie*, der er bygget op som en klassisk ballet efter

Petipas mønster med adskilte danse- og mimescener. Ganske vist forklares sovedrikken hos John Neumeier ved et mimisk / plastisk spil. Men det sker som nævnt indirekte igennem gøglernes spil – teater i teatret – og heller ikke her ved hjælp af konventionelle gestus.

I John Crankos version af balletten fra 1962, som John Neumeier kom til at optræde i som danser i Stuttgart, figurerer gøglere. Men John Neumeier fører ideén videre og bruger dem i dramaturgisk øjemed. Dertil kommer, at John Neumeiers ballet adskiller sig væsentligt fra tidligere versioner, lige fra Leonid Lavrovskijs til Frederick Ashtons, Kenneth MacMillans og John Crankos, blandt andet ved ikke på noget tidspunkt at fornemmes som "teatralsk" eller "melodramatisk" i sit udtryk. I John Neumeiers ballet smelter det kropsligt udtryksfulde sammen med dansen, og set med vor tids øjne har næppe nogen koreograf før John Neumeier formået at forløse forlæggets og partiturets dramatiske og stemningsmæssige indhold i dans, så dramaet opleves så overbevisende ægte.

Liv og død i Shakespeares drama

Ældre dansere, der i deres unge år har arbejdet med John Neumeier som

instruktør ved opsætninger af *Romeo og Julie* på Det Kgl. Teater, tænker med stor taknemmelighed tilbage på, hvor meget de lærte af John Neumeier som personinstruktør, og hvordan han formåede at fremtrylle lige netop dét, som den dramatiske situation krævede for at virke ægte og sand.

Selv overværede jeg i efteråret 2000 en enkelt prøve i forbindelse med John Neumeiers genopsætning af balletten og fik således et indtryk af hans arbejds-metode. Den dag forlangte John Neumeier flere gentagelser af scenen i ballettens begyndelse, hvor tjenestefolkene fra de to fejdende huse danser på to diagonaler, og dansen skal skildre deres strid. Til sidst sprang John Neumeier op på scenen. Striden virkede langt fra farlig og overbevisende nok, og han opfordrede derfor indtrængende danserne til at gå hjem og tænde for CNN News, der på det tidspunkt dagligt bragte reportager fra uroligheder i Mellemøsten. Sådan skulle det se ud! For sådan ser det ud, når det handler om liv og død som i Shakespeares drama.

Ballethistoriske linier

Der går i ballethistorisk sammenhæng en lige linie fra Jean Georges Noverres, August Bournonvilles og Michail Fokins

tanker om kunstarten til John Neumeiers insisteren på dramatisk og psykologisk motivation for bevægelse. I romantikkens tid hævede danserinderne sig et flygtigt øjeblik på hel tå og forløste med den dengang nye danseteknik digternes tanker og forestillingsverden. Her var dansen næsten blevet til ånd, til udtryk for en idé. For svælget, konflikten mellem virkeligheden og idealerne – eller mellem virkelighed og drøm. Den endnu langt fra fuldt udviklede tåspidssko var det tekniske og dramatiske virkemiddel. Der går en lige linie herfra til Fokins anvendelse af tåspidsskoen i dramatisk øjemed i skildringen af Ballerinaen, "den dumme dukke", i balletten *Petrusjka* (1911) og til John Neumeiers bevidste valg og fravalg af anvendelsen af tåspidsskoen i *Romeo og Julie* henholdsvis i balscenen og i scenen med barnet Julie. John Neumeier er den første kendte koreograf, der lader Julie danse på bare fødder i begyndelsen af balletten.

Der går også en lige linie fra Frøken Birthes spejlsolo i August Bournonvilles *Et Folkesagn* (1854) til fru Capulets voldsomme reaktion på Tybalts død – og til John Neumeiers karakteristisk af karaktererne i bevægelse generelt. I et for Bournonvilles tid meget moderne stykke koreografi, skildres det forbyttede troldebarn Birthes psyke i bevægelser, der viser, at hun under overfladen

rummer kræfter, som hun ikke er herre over – hun har vanskeligt ved at tilpasse sig det miljø, hun befinder sig i. John Neumeier går videre ad den linje og benytter igennem sin handlingsballet dansens egne udtryksmuligheder – ikke den traditionelle og konventionelle mime – til igennem, hvad man kan kalde ”bevægelsesmetaforer”, at formidle et følelsesmæssigt og dramatisk indhold. Naturlige og dagligdags bevægelser indgår også.

Desuden bruges lyssætningen medfortællende i anvendelse i scenen, hvor sovedrikken forklares og også i scenen, hvor dens virkning skildres. Scenografisk og musikalsk illustreres et uvirkeligt, drømmeagtigt univers med den døde Tybalt på scenen, og vi forstår, at Julie hallucinerer. Den angst, som stykkets Julie giver udtryk for i monologen, før hun tager sovedrikken, skildres i balletten i denne scene, der samtidig kan tolkes som en psykologisk kommentar fra John Neumeiers side: Ballettens Julie er beslutsom og fattet, men angsten presser sig på i en mindre bevidst tilstand under påvirkning af sovedrikken.

Ligesom karakterernes bevægelser og koreografi er dramatisk og psykologisk motiveret, er eksistensen af ballettens ”folkelivsscener” det også. Som nævnt tidsfæster Neumeier dramaet til at finde sted i dagene den 11.-14. april, hvor

Verona står i sin skytshelgen San Zenos tegn. Dvs. der er en forklaring på, at der er liv og gøglere i gaden. Dansene, som ligger i Prokofjevs partitur, er således i John Neumeiers ballet direkte motiveret og ikke dansedivertissementer – dans for dansens egen skyld, løsrevet fra handlingen – som vi kender det fra divertissementerne i den klassiske russiske handlingsballet. Og blandt andet noget af denne musik bruges til gøglernes spil (partiturets nr. 25: *Dans med mandoliner*).

Kostumer, scenografi og effekter

Med hensyn til Jürgen Roses kostumer til balletten har John Neumeier visuelt ladet sig inspirere af den tidlige renæssance. Han lader således scenografisk dramaet udspille sig i en tidligere periode end Shakespeares, svarende til, at forfatterne før Shakespeare har arbejdet med *Romeo og Julie*-stoffet. John Neumeier refererer selv i det tidligere nævnte jubilæums-skrift til, at han har ladet sig inspirere af Piero della Francescas malerier. (italiensk maler, 1415-1492)

De enkle dekorationer til balletten glider ud og ind i scenskift for åbent tæppe. Kun to gange i ballettens forløb er der tæppefald. Disse glidende overgange

mellem ballettens scener eller ”billeder”, som John Neumeier kalder dem, harmonerer med det høje tempo i forlæggets handlingsforløb (som John Neumeier korter yderligere ned) og medvirker nærmest med filmisk effekt i John Neumeiers version af tragedien. Samtidig rækkes der således tilbage til teatret på Shakespeares tid, hvor skuespillene opførtes uden afbrydelser i form af tæppefald og opdeling i akter og uden mange rekvisitter og udstyr til at skabe illusionen. Scenografiens hovedbestanddel – balkonen med søjlerne i to niveauer og forhæng, der trækkes til og fra i underetagen – giver desuden associationer i retning af beskrivelser af fx The Globe Theatre’s fysiske rammer og scenetekniske muligheder.

I balletten er balkonen stedet, hvor Romeo ligger og ”dåner” af sværmeri for Rosalinde, og det er i forbindelse med balkonen, at kærligheden mellem Romeo og Julie folder sig ud i kærlighedsdansen i slutningen af 1. Akt. Men balkonen er også stedet, hvor Romeo slår Tybalt ihjel, og hvor den lykkelige slutning umuliggøres. Ballettens balkon kan således tolkes som sammenbindende led for dramaets passioner. Den røde farve i henholdsvis Capulet’ernes dragter og Julies brudekjole i vielsesscenen forbindes også med lidenskabens yderpunkter,

som er så centrale i forlægget. Den irrationelle lidenskabs magt. Kærlighed såvel som had/slægtsfejden.

Udtryksmæssig styrke

I indledningen nævnte jeg, at man i Sovjetunionen af veneration over for Shakespeare var veget tilbage for at skabe ballet over hans tragedier, der i så høj grad hviler på det poetiske ord. Pladsen tillader ikke her at gengive en fuld danseanalyse af hele John Neumeiers ballet. Men på baggrund af en analyse af værket har jeg forsøgt at give et indtryk af, hvordan det ordløse dansemedie – i kombination med musikken – og i "hænderne" på en stor koreografisk begavelse netop rummer en stor udtryksmæssig styrke ved at kunne komprimere det følelsesmæssige ud i billeder til os. – En udtryksmæssig styrke, som er medvirkende til, og som også bekræfter, at Shakespeares tragedie stadig efter mere end fire hundrede år fremstår levende og vedkommende.

FAKTA

Romeo og Julie

Den Kgl. Ballet har haft Neumeiers ballet på programmet i flere omgange, bl.a. i sæsonen 1974/75, 1992/1993, 2005/2006, 2008/2009, samt igen i 2012/2013.

Spilleperiode: 22. marts – 7. maj 2013

Info: [Det Kgl. Teater](#)

LÆS mere:

Fra tekst til handlingsballet; – Hvad kan dansen med et litterært oplæg?

af Hanne Outzen

[publiceret i det trykte magasin, Terpsichore (Forår 2009)]

LÆS mere på webmagasinet Terpsichore ONLINE:

Kærlighedsdrama, så man er ved at blive blæst omkuld

af Susanne Trudsø (04.02.2009)

[læs](#)

Romeo og Julie i Sommerballetten

af Susanne Trudsø (12.06.2012)

[læs](#)

Romeo og Julie - en publikumsdarling

af Pia Stilling (19.03.2013)

[læs](#)



Fra 1. "Billede": Fra venstre: Lord Montague: Michael Bastian
Lady Montague: Sorella Englund. Fyrst Escalus: Tommy Frishøi
Lady Capulet: Colleen Neary. Lord Capulet: Erling Eliasson
Den Kgl. Ballet, 1992/1993. Foto David Amzallag