

CLOCKWORK RÅNGE



aarhus teater · scala

premiere 16. april 1999

Et billede så virkeligt som
det uden for dine vinduer.
En betjening så enkel som
at trække vejret.

Provokerende klart

En teknologi så logisk som
regnbuen på himlen.
Et design så smukt som den
rene, nordiske natur.

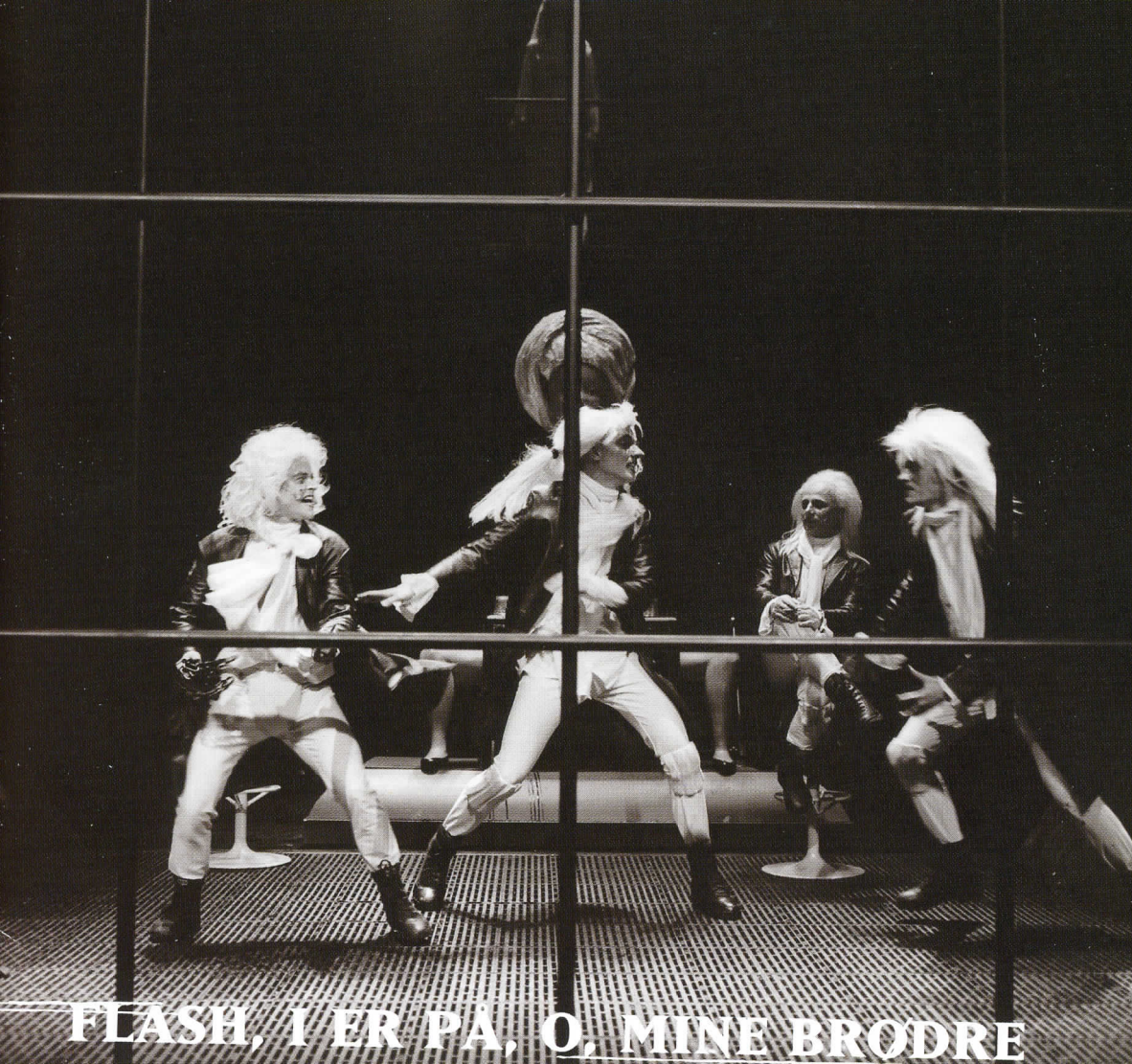
Finlux 74F100 VGA

- Vi siger det uden at
rodme: Det er årets
flotteste 29" TV.
- 100 Hz gir dig det
mest fuldkomne,
flimrefri billede.
- VGA tilslutning til
din PC, så du kan
bruge e-mail, internet
mm. via TV-skærmen.
- Let at installere og
betjene. Taler dansk
til dig i skærmenuen.
- Tekst-TV bli'r endelig
let at bruge - ingen
ventetid, når du væl-
ger ny side.
- Pyster på elregningen,
bruger under 1 watt i
timen på stand-by.



FINLUX
Design for life





FLASH, I ER PÅ, O, MINE BRØDRE

Myte – Kult – Ritual

"As queer as a clockwork orange" er et begreb fra den engelske arbejderklasses sprog, cockney. Oversat får det betydningen "lige så mærkelig som en urværks appelsin". Sætningen ophæver nærmest sig selv, uanset hvordan den læses, forbliver den mærkelig. Sært barn har mange former og titlen "A Clockwork Orange" har været genstand for tre forskellige mediers æstetiske udtryk, roman, film og teater. Anthony Burgess udgav romanen i England i 1962. Den var formelt skarpt struktureret, 21 kapitler inddelt i tre afsnit med 7 kapitler i hver. Da den udkom i USA senere samme år, valgte Anthony Burgess' amerikanske forlag at lade det 21. kapitel udgå. Stanley Kubricks film fra 1971 og instruktørens manuskript, der kunne købes få måneder efter premieren, tager udgangspunkt i romanens amerikanske version og indeholder følgelig ikke det sidste kapitel.

Der foreligger et utal af teaterforestillinger over romanen. Selv skrev Anthony Burgess de to officielle teatermanuskripter, det første i 1987 med titlen "A Clockwork Orange: A play with music". Regi-bemærkningerne for sidste scene lyder: "En mand med et skæg som Kubricks træder ind på scenen medens han spiller "Singing in the Rain" på en trompet. Han sparkes ned af scenen". I Anthony Burgess' andet teatermanuskript, produceret første gang af The Royal Shakespeare Company i 1990, er ovenstående citat udeladt. Aftenens stykke er en hybrid af roman, film, eksisterende teaterversioner og teater "med noget mere i".

Anthony Burgess døde i 1993, men da forfatteren skrev "A Clockwork Orange" havde han en hjernesvulst og forventede kun at leve et år endnu. "A Clockwork



ALEX, MAMMI & PAPPI



PETE, ALEX, DELTOID, GEORGIE & DIM



Orange" er en fabel om menneskets frie valg – bogens underliggende filosofi er præget af en mand med livet i kroppen og døden i sine øjne. Romanens rene farve-symbolik og enkle struktur danner skarpe rammer om en forfatter der turde vælge, fordi han intet havde at tabe. I teksten indskrev Anthony Burgess et slang-sprog – nadsat – som hovedpersonen Alex taler. Nadsat-sprogets udtryk lægger en distance til de volds-scener som finder sted i handlingen. Det virker mindre rædselsfuldt at læse sætningen, "Jeg tolchocked baboochkaen i hendes gulliver", end at læse "Jeg sparkede den gamle kone i hovedet". Men! Når vi som læsere har overvundet vores besvær med at afkode nadsat sproget gennem bogens første kapitler bliver vi, i vores tilegnelse af disse nye ord, automatisk fortrolige med de voldsscener de beskriver. Vi lærer som bilister at bevæge os rundt i trafikken til bestemte skilte og tegn på et andet niveau end fodgængere og cyklister. Nadsat-sproget gør det muligt for os at visualisere den vold der beskrives med en distance til den meget virkelige brutalitet som foregår i bogen. Samtidig kommer volden tættere på det billede af historien vi danner for vores indre blik. Vi forføres af dette filter ind i en mere tæt kontakt med volden på et andet plan af teksten – dens metaplan.

Anthony Burgess foretog et bevidst valg ved at lade romanen fortælle sig selv gennem den samme person som handlingen indtræffer for. Vores protagonist Alex er jegfortælleren, der bestemmer hvordan historien opfattes af os. Han sætter dens agenda, og da vi præsenteres for alt der sker i romanen udfra hans synsvinkel, må vi identificere os med den opfattelse af mennesker og samfund han lægger for dagen. Det er en ubehagelig oplevelse. Hvis Anthony Burgess var trådt ind som alvidende fortæller, havde han måttet placere sig mellem Alex og læseren. Resultatet ville have været et ganske andet – vi ville have kunnet distancere os fra Alex. I stedet flyttes vores opmærksomhed fra handlingsplanet over til fortællerens forhold til bogens begivenheder. Romanen valgte at lade hovedpersonen bestemme hvordan historien skulle fortælles – den valgte at lade protagonisten bestemme diskursen.

Stanley Kubricks film "A Clockwork Orange" fik et andet æstetisk udtryk end bogen. En sådan overgang fra ét medie til et andet medfører altid et hamskifte, og værket får et andet udseende end tidligere. Det ændrer sit æstetiske udtryk og enhver tanke på det gamle skind vil være ligegyldig og frugtesløs i forhold til vores sensuelle oplevelse af mønstrene i den nye skældrags. Når vi ser en film i biografen, følger vi

et hændelsesforløb der umiddelbart virker lineært, men som består af separate små bokse af filmsekvenser, der gennem redigering og teknik er organiseret på en måde, så de fortæller en historie. Denne montage bliver foretaget af et fortællende subjekt, der ved sammenklipning giver os sit bud på virkeligheden. I sin film lader Kubrick protagonisten være dette fortællende subjekt, og undgår hermed, lig Anthony Burgess, at indsætte en alvidende fortæller mellem seeren og Alex. Alex bliver eneheriker, hans stemme forbinder gennem voice-over hver sekvens i filmen med den efterfølgende som en foredragsholder, der præsenterer lysbilleder af rejsen til "det lykkelige Arabien". Når de mest voldelige scener projekteres op på skærmen, danser Alex raffineret rundt som Fred Astaire mellem en kvindes voldtægt og de mænd, der tvinger hendes ægtemands synsvinkel over mellem hendes ben. Helhedsindtrykket tager form som et ritual og lægger distance til de brutale handlinger. Voldtægt og tortur bliver momentært statiske motiver i et tableau styret af den enevældige hersker, Alex. Filmens billeder begrunder at historien forløber som den gør – de forklarer seeren at noget sker gennem deres visualisering. Når Alex nu både behersker den eksistentielle begrundelse for fortællingen og fortællingen i sig selv, foregår seerens intellektuelle forståelse af filmen og oplevelsen af samme på Alexs præmisser og i hans univers. Kubrick konstruerede bevidst filmen på en måde hvor protagonisten blev indsat som jegfortæller og handlende karakter. I kraft af disse egenskaber konstituerer Alex en montage som inddrager seeren i hans univers af vold, sex og død.

Teatret er, lig filmen, et visuelt medie og netop i det billedlige har de to æstetiske udtryk præget hinanden på forskellig vis – et kameraobjekt flytter langsomt sin fokusering bort fra et legeme på film lærredet og skuespilleren træder fra forgrunden ud til en position bagest på scenen. Dette til trods er der væsentlige forskelle mellem den æstetiske oplevelse for teatergængeren og biografens seere. Teatret er et visuelt medie med dertil hørende multimedialt udtryk, men montagebegrebet er et andet end filmens. Teatergængeren ved, at alle rekvisitter og scenedekorationer er kunstige og forvandles til hensigtede tegn for alle de fænomener, vi kender fra teaterkonventionen. Når scenelyset slukkes oplever vi natten, og fire mennesker ved et bord fortæller os at handlingen er henlagt til en spisestue. Som publikum foretager vi derfor en nød- vendig rekonstruktion af disse tegn og indsætter dem i vores egen montage, der løber parallelt med den vi ser udspillet på scenen. Vi foretager

en automatisk udvælgelse af alt der fremlægges på scenen og laver en personlig sammenkædning og organisering af denne helhed.

En stor del af de indtryk, scenen i aften vil præsentere os for, vil være metabilleder. Metabilleder er udtryk der, udover at beskrive et objekt, det være sig mennesker, ting, farver eller andet, samtidig analyserer sit eget medie og de ydre faktorer der bestemmer billedets færdige produkt. Det er et billede i billedet. Metabilledet viser os, hvad det visuelle og billedteorien er, det nøjes ikke med at illustrere disse. Det viser tilskueren en dimension, som ord ikke kan benævne, og som sådan vil ord, hvis de medinddrages i billeder i mundtlig eller skriftlig form, blot være del-elementer af billedets ydre fremtoning men ikke en værdi der indgår i selve metaudtrykket. Tilskueren sidder tilbage med et synsindtryk, hvor de replikker der blev udtalt virkede sekundære i forhold til den samlede opfattelse af billedet. Hvis man hænger en bjergkrystal op i sit vindue, rammer solens stråler krystallens form. Lyset rejser gennem stuens rum og fæstner sig på vægen i krystallens omrids med en symfoni af regnbuens farver. Et metabillede giver et motiv disse farver, og vi står som tilskuere i en totaloplevelse af verden udenfor og bag ruden. Metabilleder kigger ud på os, uanset om der optræder mennesker i deres motiv eller ej. De indlemmer tilskueren i deres egen selv-reflektion, ikke ulig protagonisten i Kubricks film "A Clockwork Orange". De aktiverer vores selvforståelse ved at spørge til vores identitet som tilskuere.

Et eksempel kunne være René Magrittes maleri med titlen "La trahison des images", bedre kendt under navnet "Ceci n'est pas une pipe", det får os til at spørge, præcist hvad det er vi ser – billedet af en pibe eller teksten i billedet der fortæller os at dette ikke er en pibe. Det er et sandt metabillede.

Umiddelbart kan det virke ubesværet at forholde sig til volden, når den præsenteres som et parodisk og tematiseret metabillede, hvor vi som tilskuere inddrages i kødets sensualitet og blodets kraft, fjernet fra realoplevelsen af brutalitetens ansigt. Fra 1970'erne og frem til i dag har både skriftlige og visuelle medier anvendt disse metabilleder af volds pornografi i værker som "American Psycho" og "Pulp Fiction". "A Clockwork Orange" er et af hovedværkerne bag denne udvikling. Vi kan vælge at se gennem voldens øje eller sanse offerets nærvær. Det er en myte, en kult og et ritual.

Virginia C. Mortensen





PETE, GEORGIE, FRU ALEXANDER, DIM & ALEX



CLOCKWORK RÅNGE

Af Anthony Burgess

Premiere 16. april 1999

Forestillingens varighed:
ca. 1 time og 55 minutter
uden pause

Alex
Caspar Phillipson

Georgie
Jan Linnebjerg

Dim
Jens Jacob Tychsen

Pete
Mads Wille

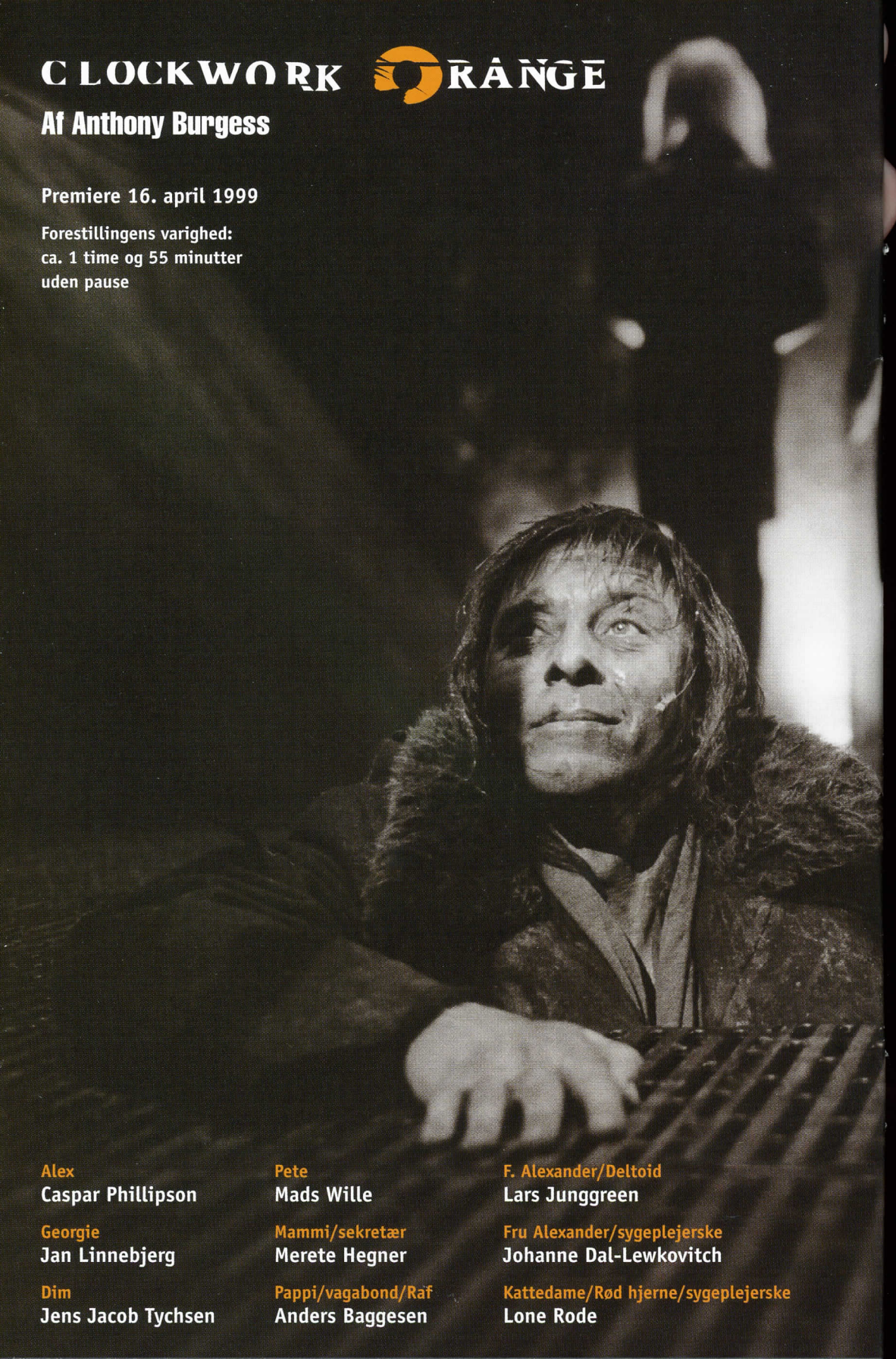
Mammi/sekretær
Merete Hegner

Pappi/vagabond/Raf
Anders Baggesen

F. Alexander/Deltoid
Lars Junggreen

Fru Alexander/sygeplejerske
Johanne Dal-Lewkovitch

Kattedame/Rød hjerne/sygeplejerske
Lone Rode



Bearbejdelse

Victor Marcussen efter
forlæg fra Bruno Max,
Karin Bier og
Lars-Ole Walburg

Isenesættelse

Victor Marcussen

Scenografi og kostumer

Steen Lock-Hansen

Stuntkoreograf

Klaus Hjuler

Oversættelse

Niels Brunse

Komponist

Niels Søren Hansen

Lysdesign

Peder Jacobsen

Lyddesign

Andreas A. Carlsen

Journalist

Katja Holm

Joe/Grøn hjerne/Ali

Morten Burian-Hansen

Plejer/Big

Ken Vedsegaard

Justitsminister/Gul hjerne/Betjent

Kirsti Kærn

Dr. Brodsky/Jojo

Lars Dammark

Fængselspræst/Dolin

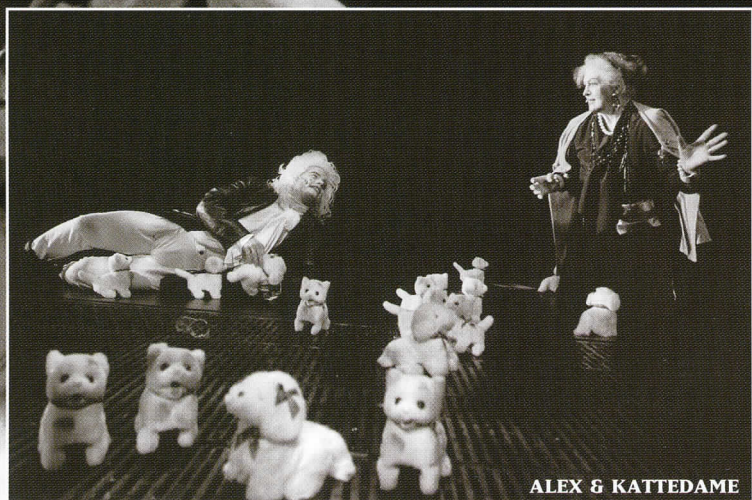
Mikkel S. Teglbjærg

Zophar/Blå hjerne/Julian

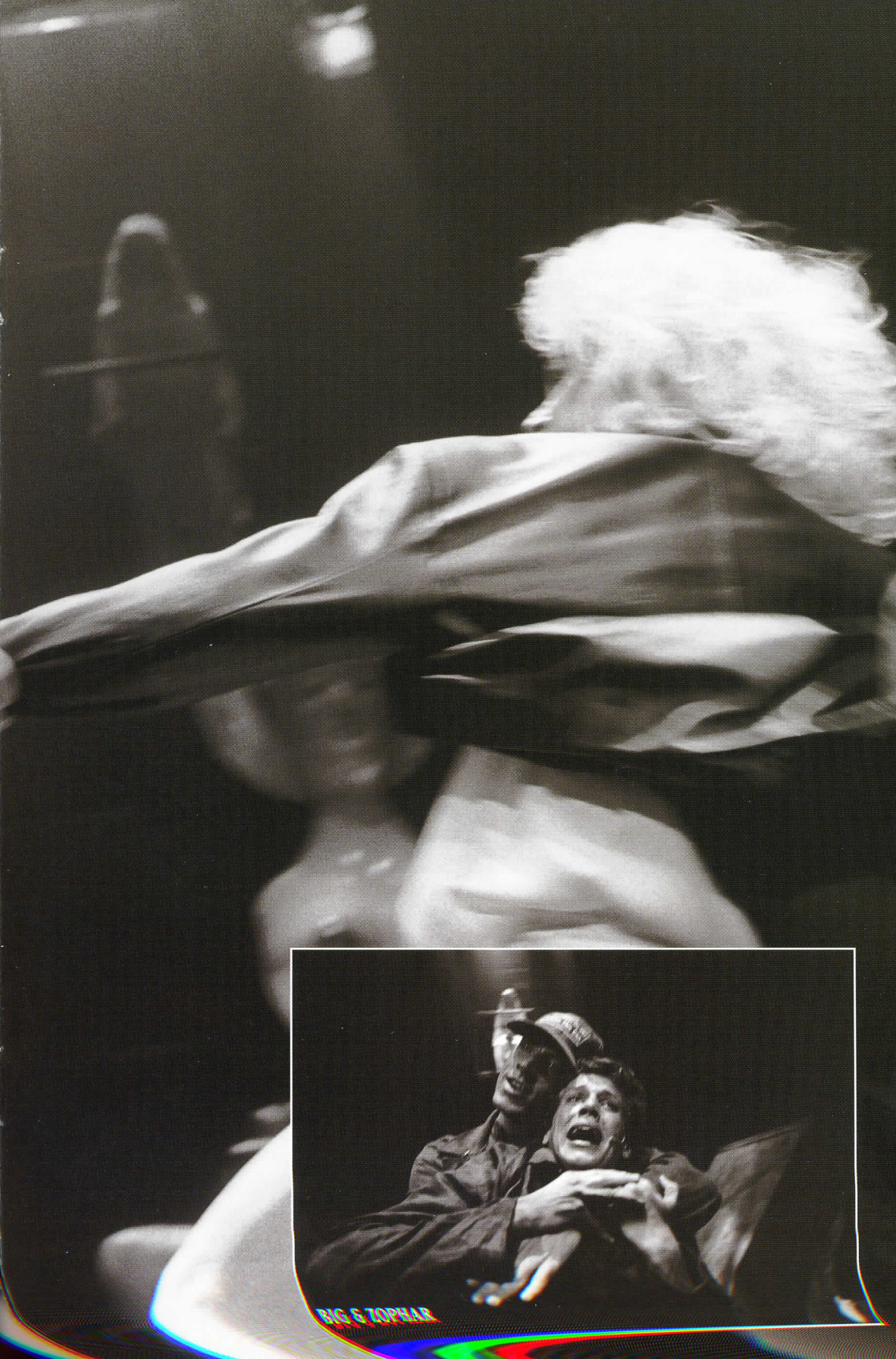
Morten Schaffalitzky

Engel

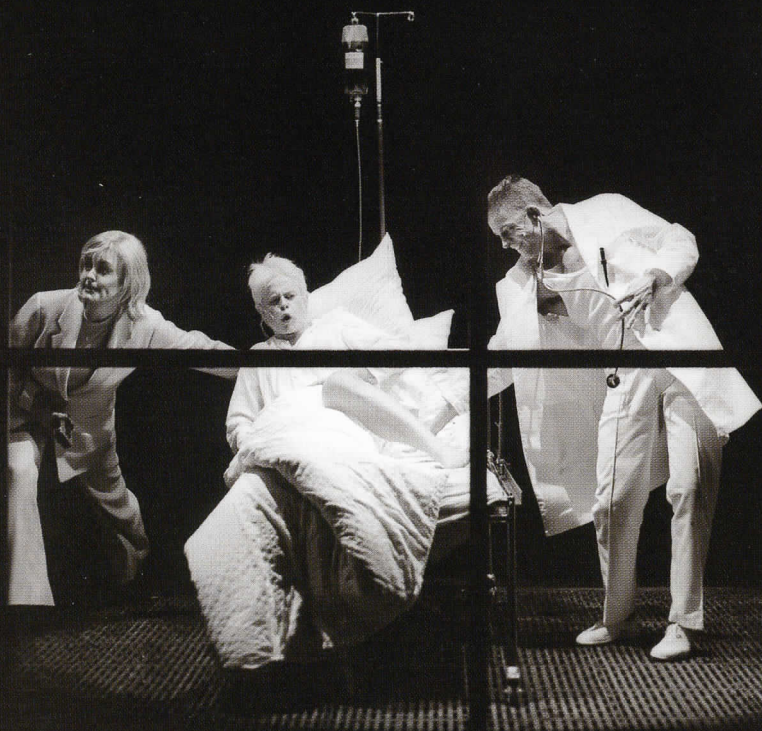
Ellen Lunde



ALEX & KATTEDAME



BIG & TOPHAT



JOURNALIST, ALEX & PLEJER

- Forestillingsleder: Bruno Nielsen-Boreas
- Regissørassistent: Ole Ø. Nielsen
- Suffli: Birgitte Hansen
- Instruktørassistent: Mette Juul Rasmussen
- Afvikling lys: Peder Jacobsen/Benedicte Boesen Balslev
- Afvikling lyd: Erik Dath
- Sceneteknik: Knud Brodersen, Keld Kjær Jørgensen, Jan Martin Skov
- Teatermaler: Anne-Marie Kjær
- Leder af snedkersal: Kai Johansen
- Kostumiere: Hanne Gissel, Mehmet Hilmi
- Kostumeassistent: Viggo Eriksen
- Frisør: Britta Høxbro
- Rekvistører: Viggo Bay, Steen Jonassen

- Teaterforlag: Nordiska Strakosch Teaterförlaget ApS

- Teknisk chef: Jens Ravn
- Dekorationschef: Jørn Walsøe
- Teatersekretær & Markedsføringschef: Leif Due
- Teaterchef: Palle Jul Jørgensen

- Programredaktion: Jørgen Heiner, Agnete Krogh og Leif Due
- Foto fra afsluttende prøver: Jan Jul
- Plakat: NP3 Communication
- Program layout: Smidstrup Grafisk Bureau
- Tryk: C.C. Print 92 ApS



Sponsorer for Aarhus Teater



Martin

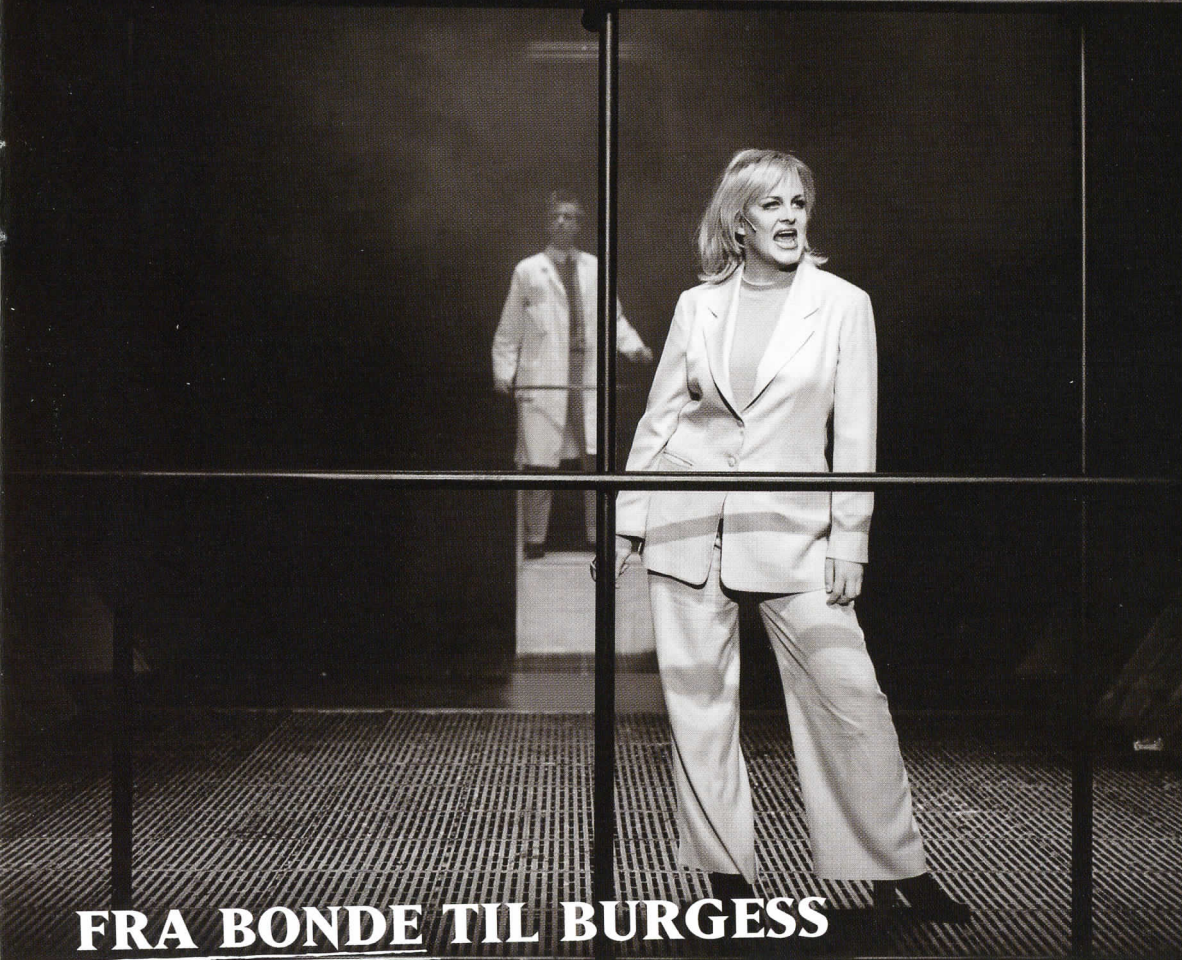


MORGENAVISEN
Jyllands-Posten

Nykredit

Aarhus Teater er
støttet af Århus Amt





FRA BONDE TIL BURGESS

Med aftenens forestilling får Victor Marcussen sin debut som instruktør på Aarhus Teater. Han har dog før stiftet bekendtskab med instruktøropgaver for bl.a. Stormen, Gellerupscenen, Filuren, Århus Revyen og Jette Torp Show i 1995, ungdomsprogrammet, *Prøv din Drøm* og senest for tv-serien, *Bølle Bob* som får premiere på TV2 til efteråret.

Desuden har han instrueret et utal af forestillinger i det århusianske vækstlag, og af mere alternative projekter kan nævnes en iscenesættelse af *Oliver Twist* med over 100 medvirkende fra hele Europa og instruktion af kampscener til hest ved åbningen af Wilhelmsborg ridecenter.

I årene 1988-99 har han ved siden af skuespiller- og instruktionsopgaverne undervist bl.a. på landets tre teaterskoler og Danmarks Journalisthøjskole, afholdt

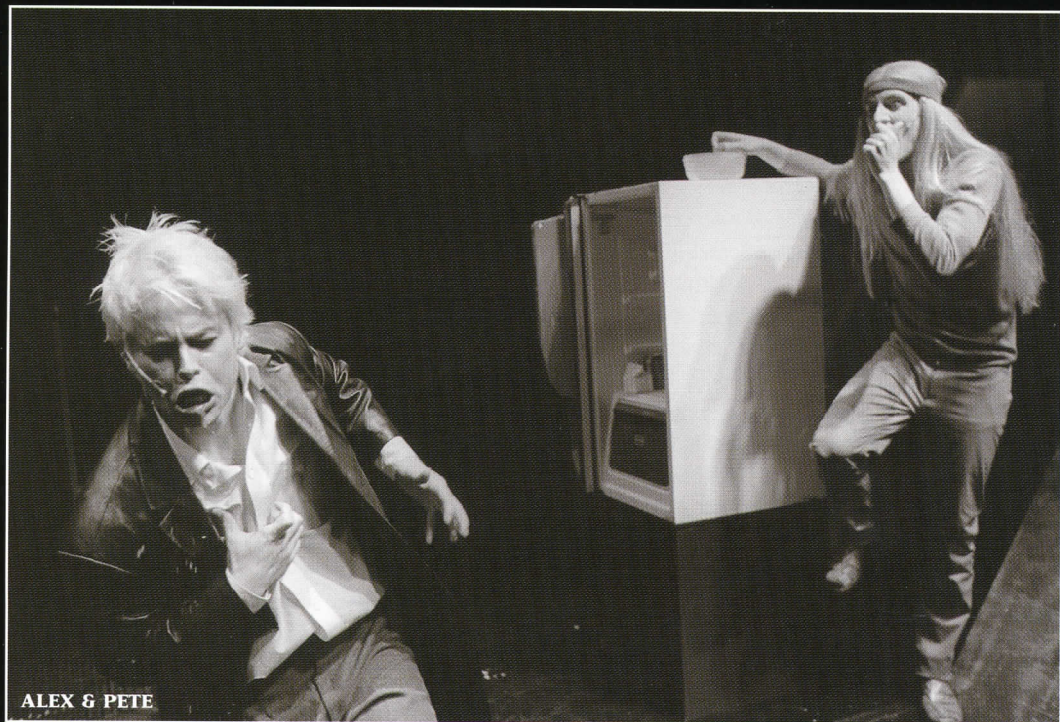
kurser og foredrag i ind- og udland og har derudover de seneste fire år været teaterkonsulent for *Århus Amt i Farver* og lavet teaterprojekter med socialt belastede unge. Victor Marcussen modtog SIDs kulturpris i 1990.

Victor er oprindelig uddannet landmand, men det var ikke nok for ham, og han startede sin skuespillerkarriere – som autodidakt – på Filuren i 1978, hvor han var ansat de efterfølgende ti år, fra 1985 også som leder af teatret. Han har desuden haft roller på Svalegangen, Stormen, Aarhus Teater, MBT danse-teater, Gellerupscenen, på tv og film.

Victor Marcussen har desuden været en tredjedel af sangtrioen *De Gyldne Høns* i en femårig periode. Senest har han stået på scenen på Aarhus Teater i *Paradisets Børn*.



ALEX, MAMMI, JOE & PAPPI



ALEX & PETE



KLAUS HJULER

– stuntman og stagefight-koreograf

Som stuntman og action-instruktør på film, tv og teater, har man til opgave at skabe en illusion der oftest illustrerer fysisk ubehagelige situationer. Hvad enten det drejer sig om slapstick-humor, ultra-

vold, traditionel action-underholdning eller troværdig realisme, så udspringer grundlaget for stuntfaget fra konflikter og ubehag. Ulykker, vold og slagsmål – ting, som er spændende når vi som publikum sidder i sikkerhed og oplever det i fiktionens verden. Men ude i virkeligheden er det ting vi meget nødt vil opleve på vores egen krop.

Når stuntfolk arbejder med at illustrere virkeligheden, bevæger man sig ganske ubemærket væk fra den. Simpelthen fordi arbejdet først og fremmest er praktisk betonet: "Hvordan kommer man helskindet igennem noget, der umiddelbart er farligt eller smertefuldt?" Her handler det om teknik, udstyr, øvelse og erfaring. Når dette går op i en højere enhed, har man skabt en illusion. Det ser virkeligt og farligt ud, selv om det ikke er det. Men som illusionernes bagmand kan man af og til blive lidt "virkelighedsblind", når man kender alle tricks. Man "glemmer" det forfærdelige ved det man illustrerer, og arbejder praktisk.

Clockwork Orange er dog et eksempel på, at man som stunt-instruktør ikke "får lov" at slippe det forfærdelige i de situationer man arbejder med. Én ting er uheld og ulykker. Det er noget helt andet når man skal arbejde med at visse mennesker, der bevidst har intentioner om at skade andre med vold. Det er slemt nok med dueller og slagsmål, hvor begge parter frivilligt vælger at beskadige hinandens kroppe, men når man som i dette tilfælde skal koreografere over-

fald og voldtægt af sagesløse, kan det ikke undgå at kravle ind under huden. Man bliver lidt bange for sig selv, når man synes man har fået en "fed idé til en voldtægt", og bagefter tager sig selv i at få det helt dårligt over at se sin idé blive til (en slags) virkelighed.

Det har været en god oplevelse at blive involveret på et tidligt tidspunkt af tilblivelsesprocessen, være med til at præge helheden og lade den fysiske side være en del af grundformen fra starten. Som stuntkoordinator og stagefight-koreograf er det desværre sjældent, at man får tilegnet tid og mulighed for at gå i dybden med tingene. Ofte er stunts og stagefight nedprioriteret til "noget man putter ind i arbejdsforløbet senere". Det resulterer ofte i, at skuespillerne ikke når at blive helt trygge ved de vold- somme pas-sager af deres optræden, hvilket igen kan resultere i mangel på sikkerhed eller indlevelse. Først når skuespiller, instruktør og stagefight-koreograf arbejder tæt sammen, kan man være sikker på at få sit udtryk klart igennem til publikum – under sikre forhold. Ved at tage udgangspunkt i de enkelte skuespilleres forcer, i stedet for at pådutte dem en færdiglavet koreografi, opnår man et overskud, der gerne skulle skinne igennem på scenen. Især i en forestilling som *Clockwork Orange* er det vigtigt, at energien og sikkerheden kan gå hånd i hånd, for at publikum kan opleve den tiltænkte virkning.

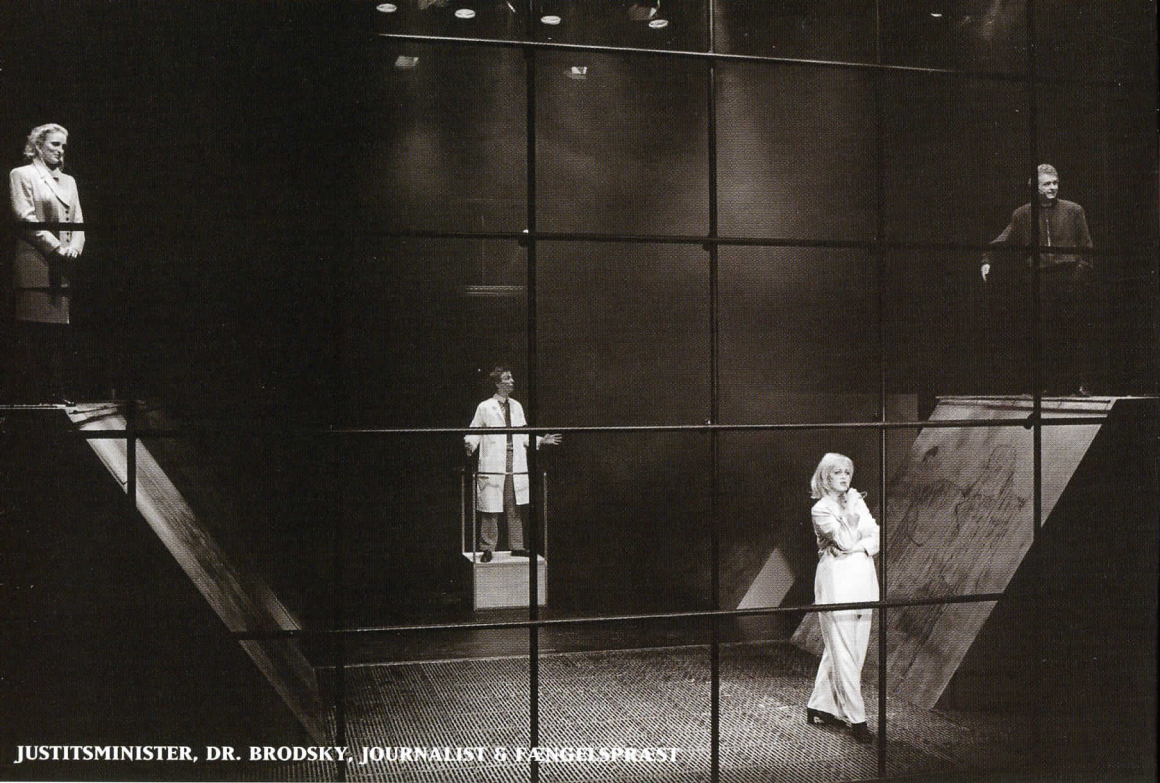
Klaus Hjuler (f. 1970) er medlem af Nordisk Scene-kampforbund og Dansk Skuespillerforbund og har arbejdet med stunt, action og stagefight på over 80 film, tv- og teaterproduktioner siden 1985, bl.a.: KRUMMERENE, VILDBASSEN, FARLIGT VENSKAB, DEN ATTENDE, TAXA, RENT FUP og senest ANTENNEFORENINGEN, den kommende thriller BESAT, SKATTEØEN og GØNGEHØVDINGEN på Folketeatret. Klaus Hjuler giver desuden kurser, shows og foredrag.

Hvor kommer lyden fra?



M
AAGE JENSEN

Musikhuset Aage Jensen A/S
Åbenrå 1-3, 1124 København K. Tlf: 33 14 29 00
Landemærket 27-29, 1119 København K. Tlf: 33 14 50 09



JUSTITSMINISTER, DR. BRODSKY, JOURNALIST & FÆNGELSPRÆST

NADSAT-SPROGET I CLOCKWORK ORANGE

Anthony Burgess opfandt teenage-sproget, Nadsat. Sproget består af engelsk blandet med mange sprogs nedgørende udtryk og jargon, som især stammer fra russisk, selv om der også er bidrag fra sigøjnersprog, fransk, cockney-engelsk slang og diverse andre kilder som malay og tysk samt Burgess' egen fantasi.

De fleste fonemer udtales som på dansk, bemærk dog:

e udtales nærmest som æ

z udtales som s (evt. stemt s)

o udtales åbent som i dansk "post", "hop"

Trykket ligger som regel ligesom i de russiske ord; undtagelserne er lavet for at tilpasse ordene til danske sprogvaner, ligesom adjektivendelserne, f.eks. i "bólsjig" (russ. bolsjój)

Koróva: ko (russ. koróva)

Gúlliver: hoved (russ. golová)

Mésto, flt. méstoer: sted (russ. mésto)

Skórrig, skórrigt: hurtig(t) (russ. skóryj)

Molokó: mælk (russ. molokó)

Bog: Gud (russ. Bog) OBS: udtales med hårdt g!

Tjellovék: mand, menneske (russ. tjelovék)

Málenki: lille (russ. málenkij)

Mozg: hjerne (russ. mozg)

Plátti: tøj (russ. plátje)

Vek: mand, menneske (kortform for tjellovek, s.d.)

Litsó: ansigt (russ. litsó)

Krof: blod (russ. krovj)

Glúggier: øjne

Slúusje: lytte (russ. slúsjatj) u-lyden er lang

Nagój: nøgen (russ. nagój)

Kísjka: mave, tarm, indvolde (russ. kiská, tarm)

Glúpig: dum (russ. glúpyj)

Zúbier: tænder (russ. zúby, ent. zub)

Badápper: "ting"

Hórrorshow: "noget godt"

Zvúkier, ental zvuk: lyd (russ. zvúki, lyde)

Tóltjokke: slå, sparke (russ. substantiv toltjók, stød)

Mórset af: død

Notsj: nat (russ. notj)

Molodój: ung (russ. molodój)

Droogs: venner

Bólsjig: stor (russ. bolsjój)

Nosj: kniv (russ. nozj)

Brítva: barberkniv (russ. brítva)

Drátse: slås (russ. drátsja)

Déngi: penge (russ. déngi) – g'et er hårdt

Govorítte: tale, snakke (verbum; russ. govorítj)

Krast: "bræk, kup" (russ. verbum krastj, stjæle)

Slóvo: ord (russ. slóvo)

Platótsjek: tørklæde (russ. platótjek)

Stárig: gammel (russ. stáryj)

Títsa: pige, tøs, kvinde, kælling

Véssjer: ting (flertal) (russ. vesjtj, ting, flt. véssjtji)

Viddy-viddy: se

Govorít: snak, samtale (af verbet govorítte, s.d.)

Gráznig: beskidt (russ. grjáznyj)

Bezúmnig: vanvittig (russ. bezúmnij)

Mesúse: "kælling"

Brátsjnier: "skiderikker"

Píte: drikke (russ. pitj)

Mérzkig: ækel (russ. mérzkij)





Til alle livets stjernestunder