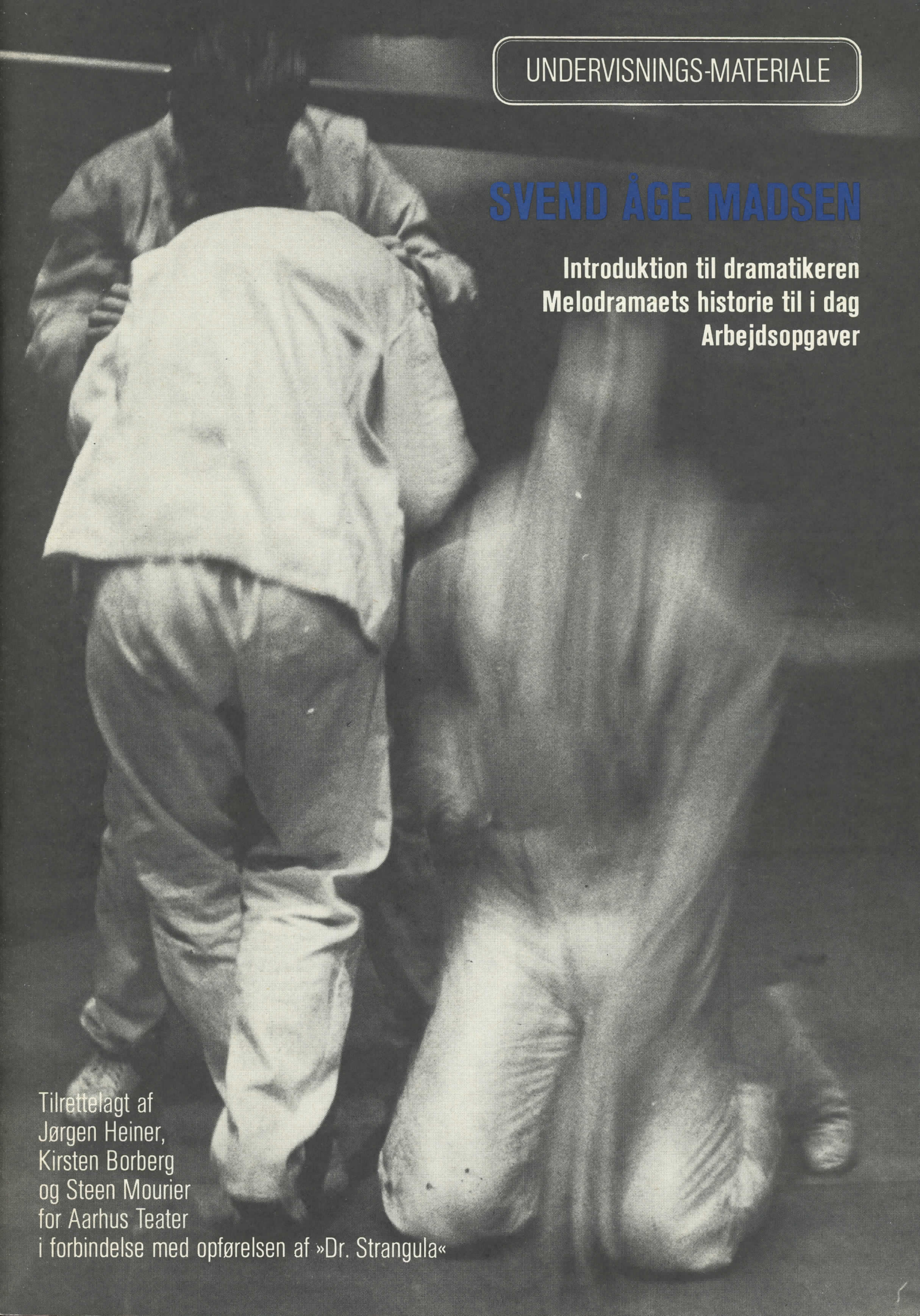


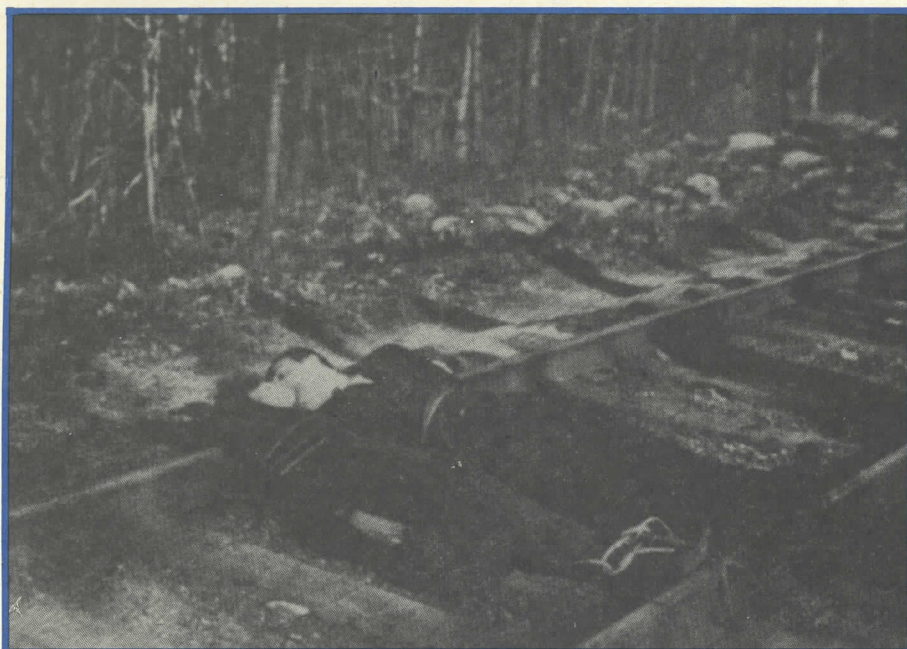


UNDERVISNINGS-MATERIALE

SVEND ÅGE MADSEN

Introduktion til dramatikeren
Melodramaets historie til i dag
Arbejdsopgaver

Tilrettelagt af
Jørgen Heiner,
Kirsten Borberg
og Steen Mourier
for Aarhus Teater
i forbindelse med opførelsen af »Dr. Strangula«



I hæftet gengives en række af amerikane-
ren Edward Hoppers malerier, (1882-
1967).

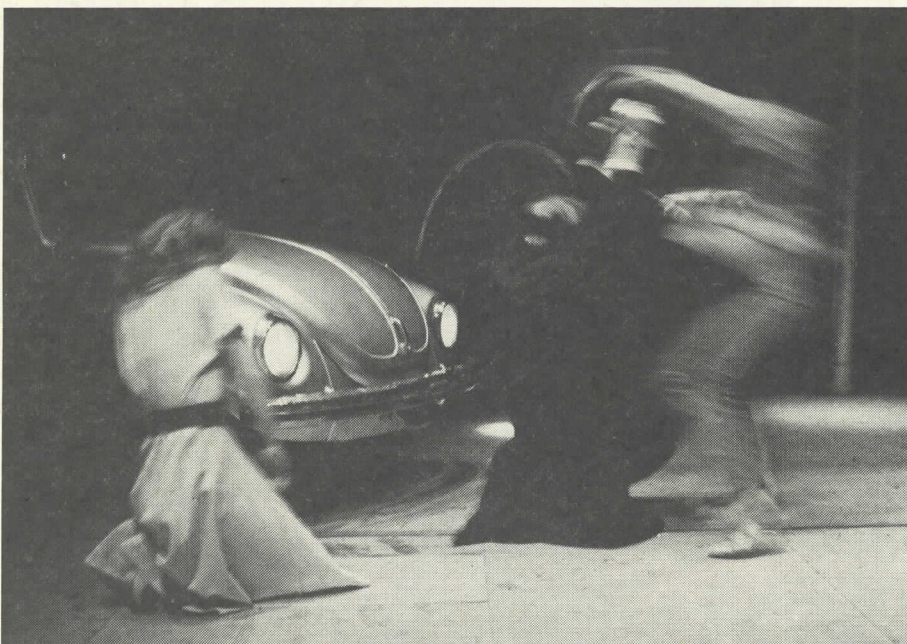
»Dr. Strangula«s iscenesætter på Aarhus
Teater Scala, Hans Rosenquist, lod sig
inspirere af Hoppers arbejder, uden at
benytte malerens billedunivers direkte
i scenebillederne.

Hvor ser du selv lighedspunkter mellem
de stemninger, Hopper har indfanget, og
de situationer, Sv. Å. Madsen beskriver
i sit melodrama?

*Kærligheden er stærkere end døden –
en typisk melodrama-situation, som
bliver overtaget af filmen, bl.a. i den
franske spændingsserie Fantomas
(1913-14)*



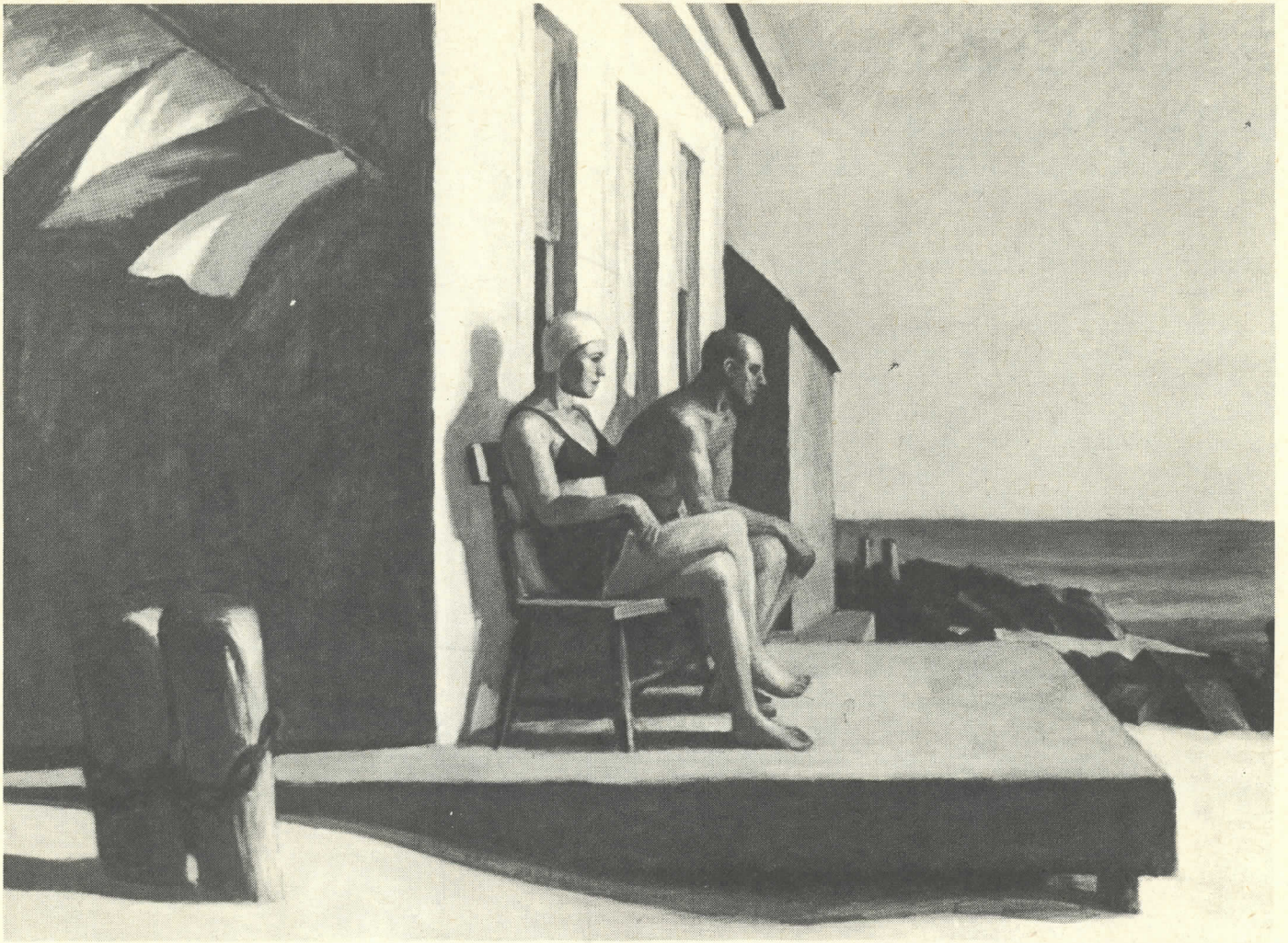
*Et højdepunkt af skræk og fare – den
lænkede heltinde i skurkenes magt.
Filmparodi på melodramaets gyser-
effekt*



**Undervisningsmateriale til et arbejde
med »Dr. Strangula« og
Svend Åge Madsen.**

Fotografier fra forestillingen:
Rolf Linder
Tryk: Kannike Tryk, Århus

Tilrettelagt af Jørgen Heiner:
dramaturg på Aarhus Teater,
Kirsten Borberg: konsulent på
Amtscentralen for Undervisnings-
midler i Århus Amt, og
Steen Mourier: informationschef
på Aarhus Teater



Melodramaet - en billedbog for folket

Gennemgang af melodramaets historie:
Jørgen Heiner, dramaturg på Aarhus Teater

Under enevælden i 1600-tallets Europa fandt en kulturel spaltning sted mellem by og land – en spaltning som fortsatte og voksede gennem de følgende århundreder, og som stadig er mærkbar i bl. a. nutidens danske kulturliv – en modsætning mellem elitekultur og folkekultur. Efterhånden som industrierne i 1700- og 1800-tallet skød i vejret øgedes også indbyggertallet voldsomt i de større byer, og den kulturelle modsætning rykkede med til byerne og skabte kløften mellem et velstillet og veluddannet borgerskab og et ubemidlet, »udannet« proletariat.

I europæisk teaterliv blev denne kløft særlig mærkbar, idet konge- og statsmagt gennem monopol, privilegier og

lovgivning trak en skarp og kunstig grænse mellem første og anden classes teater og dramatik – mellem det litterære og spektakulære teater – en grænse mellem at lytte og at se.

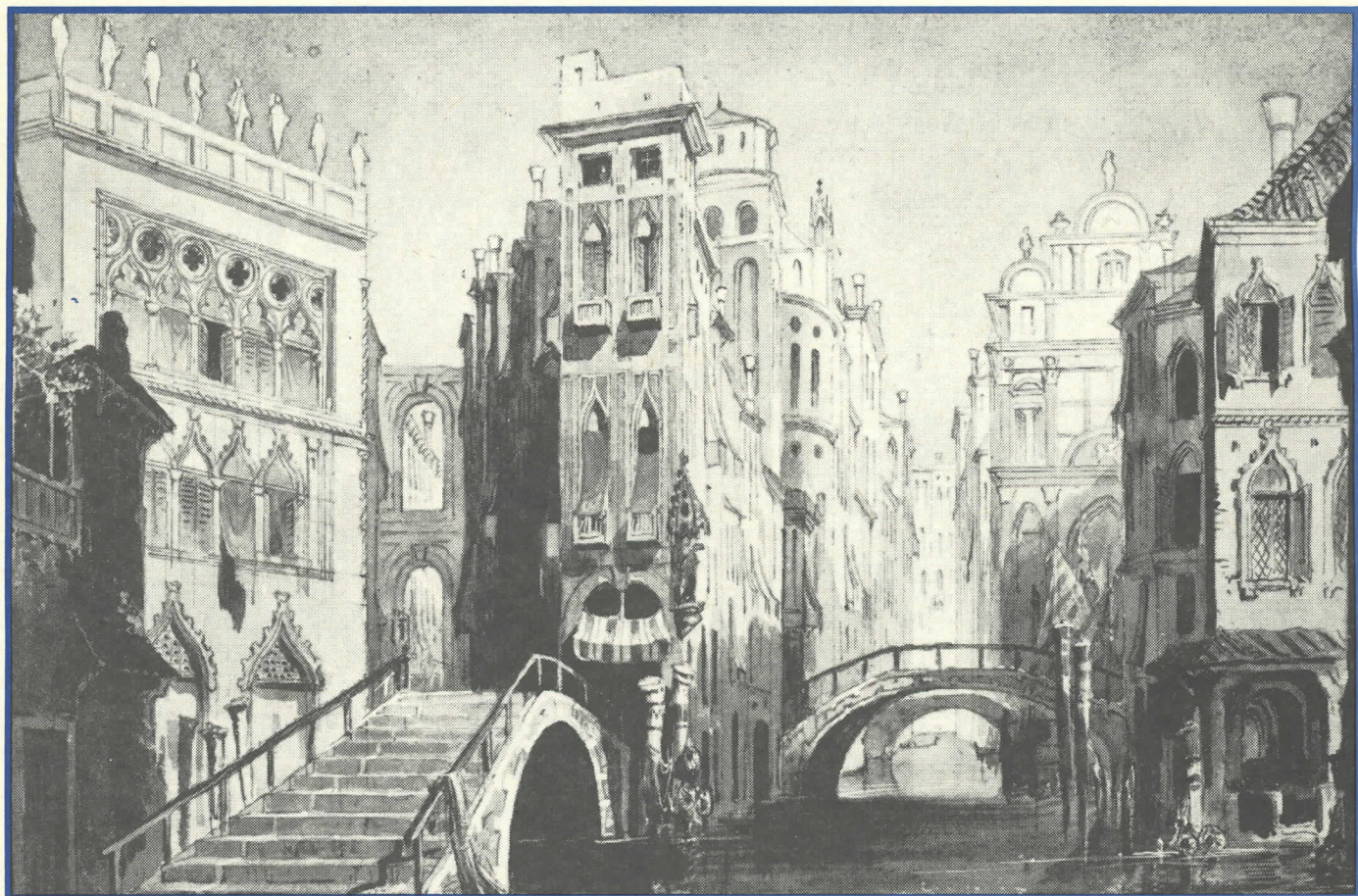
Statsmagten markerede hermed sit syn på og støtte til, hvad den anså for at være det mest efterstræbelsesværdige og legitime dannelsesideal for folket.

Det legitime teater blev økonomisk støttet, mens det illegitime teater måtte skotte sig selv. Det blev belagt med restriktioner og forbud, som imidlertid

kun skulle øge teatrenes fantasi og opfindsomhed yderligere i bestræbelsen på at omgå begrænsningerne.

Netop disse anden classes teatre bar udviklingen i sig og skabte de væsentlige teaterfornyelser i 1700- og 1800-tallet.

Melodramaet der opstod i Frankrig omkring år 1800 repræsenterede det nye spektakulære teater, og dets appel var så betydelig, at det i løbet af få årtier skabte et nyt publikum – først og fremmest rekrutteret blandt den brede befolkning.



Dekoration til *Købmanden i Venedig* (1853). Melodramaets romantiske og realistiske scenebilleder indvirker også på Shakespeare-opsætningerne i England

Men hvad var melodramaet for en genre? Hvorledes opstod det? Hvorledes tog det sig ud på scenen? Ville det andet og mere end at underholde? – Hvad udviklede det sig til og hvad skabte det af nyt?

Forskellige definitioner

1. Ordbog og leksikon nævner forskellige betydninger af ordet melodrama. Det er sammensat af det græske melos – sang/melodi og af drama – handling eller skuespil, og det betyder egentlig blot et skuespil med musik, altså det samme som opera.
2. Fra slutningen af 1700-tallet betegnede melodramaet en med instrumentalmusik illustreret deklamation – f.eks. Oehlenschlägers *Guldhornene* med musik af J. P. E. Hartmann.
3. Som selvstændig kunstform findes melodramaet som indlæg i operaer og syngespil – f.eks. fængselsscenen i Beethovens *Fidelio* og ulvesvælgs scenen i Webers *Jægerbruden*.
4. I skuespillet har melodramaet flere funktioner, dels som underlægningsmusik til monolog/dialog eller som forbindelse mellem talens sætninger/perioder, dels som stemningsillustration til en dramatisk situation.
5. Endelig betegner melodramaet den specielle genre, der til fulde anvender musikens, dansens, lysets, teatermaskineriets og dekorationernes teatrale muligheder for at skabe stemningsmættet, overraskende og spændingsfyldt billedteater.

Melodramaets folkelige udspring

En gennem 1700-tallet 100-årig lang teaterkrig i Paris mellem de officielle monopoletter (de legitime) og de populære markedsteatre (de illegitime) havde efterhånden, og i væsentlig grad af nød, udviklet folkelige teaterformer som dramatiske pantomimer, kritiske og satiriske syngespil, pantomimiske balletter, operaparodier og vaudeviller – alt i alt en række visuelle teaterformer, der både tilgodeså publikums længsel efter fantasiromantiske scenebilleder og dets ønsker om virkelighedsillusion i kostume, dekoration og spillestil.

Også opfindelsen af laterne magicas lysbilleder imødekom publikums trang til vekslende oplevelser, og en række forskellige optiske billedformer opstod i slutningen af 1700-tallet og videreudvikledes i det følgende århundrede, som forløbere for fotografiet og filmen.

Disse nye optiske former (f.eks. diorama, panorama, etc.) der øgede det billedhungrende publikums krav til underholdning med billeder fra fremmede og eksotiske miljøer, og tillige skærpede kravene om mere præcis virkelighedsgengivelse, blev snart og effektivt inddraget i teaterforestillingernes billedverden.

Populærromanens gennembrud omkring år 1800 og dens store læser-yndest indvirkede yderligere på teaterrepertoiret med dens fantasiæggende miljøer, stærke effekter, realistiske detaljer og ændrede figurgalleri. Romanens rige heltinde, fattige helt, den ædle røver i modsætning til den sorte skurk/bandit og den hemmelighedsfulde fremmede blev direkte inspirationskilde for melodramaet gennem hele 1800-tallet.

De mange folkelige underholdningsformer sammenfattedes inden for melodramagenren og vandt udbredt fodfæste, som ikke mindst skyldtes teatermonopolets ophævelse i Frankrig i 1791. Dermed skabtes grobunden for teatrenes eksplosive udvikling og folkelige genemslagskraft i 1800-tallet.



Publikums krav til vekslende billeder sætter for alvor skub i sceneteknikkens udvikling. – I De korsikanske brødre (1851) skabes de mange drømmevisioner ved hjælp af transparente bagtæpper



Hovedpersonen inden for melodramaets opståen og udvikling var den franske teatermand Guilbert de Pixérécourt (1773-1844). Han blev som det klassiske melodramas skaber afgørende inspireret af de folkelige teaterformer: pantomimernes storslåede og spektakulære forestillinger og af vaudeviller med realistisk miljøgengivelse af småkårsfolks liv og færd. Pixérécourt havde desuden et grundigt kendskab til Shakespeares og Schillers historiske skuespil, til Diderots borgerlige, følsomme dramatik, og han modtog, fra rejser, bl. a. indtryk fra tysk teaters sensationelle – dengang verdensberømte, nu ukendte – dramatikere Kotzebue, hvis skuespil og figurtegnning var opbygget med usædvanlig teknisk bril-

lance, med spændende forvekslinger, dæmoniske konspirationer og med en blanding af komiske og patetiske scener, der kulminerede i en happy-end.

Men også i populærromanens spændingsverden var Pixérécourt velbevandret, ikke mindst i den tyske røverroman og den gotiske skrækroman (f.eks. Frankenstein).

Som sceneinstruktør af sine egne og andres melodramer var Pixérécourt nyskabende og revolutionerende. Han sammenfattede på enestående måde datidens modestrømninger inden for teater, litteratur og billedkunst, og han regnes i dag for den første professionelle sceneinstruktør i moderne forstand.

Tekst og billeder

En teatertekst er i hele sin struktur og form væsentlig forskellig fra en skønlitterær tekst. I første omgang vil de fleste mærke, at det er vanskeligt at læse et stykke dramatik. Det hjælper hvis forfatteren har ulejliget sig med at skrive såkaldte regibemærkninger undervejs, de er til hjælp for instruktøren og skuespillerne, men kan altså også lette læsningen for os andre.

Men det er som om et eller andet mangler, selv i dramatiske tekster der rummer »hjælpemidler« som humor, spænding og en god fortløbende historie. En af manglerne er personernes indre liv: de taler sammen, men de sammenbindende tanker og overvejelser gør forfatteren ikke direkte rede for.

Dramatiske tekster er som regel en række afbrudte episoder, der tilsammen giver en handling. Roman-genren er oftest mere fyldig. I romanen kan forfatteren tillade sig at brede stoffet ud, der kommer flere detaljer med og læseren »styres« igennem fra a til z.

Heldigvis er det jo sådan, at teatertekster egentlig slet ikke er skrevet for at blive læst. Teksten er formet til at kunne opføres på en scene. Og det er instruktørens opgave sammen med skuespillerne at give liv til dialogen. På scenen fyldes »manglerne« ud; idet skuespillerne bevæger sig og agerer mens de taler, opstår handlingen som dramatikeren har forestillet sig den.

Kort sagt: teater er tekst, men ligeså væsentlig for teatret er billederne, som de toner frem på scenen. Det er scenografens opgave, i nært samarbejde med instruktøren, at skabe disse billeder – dekorationen. Her spiller lyset også en væsentlig rolle. Samtidig bevæger skuespillerne sig i dekorationerne og lyset: teaterteksten blir til levende billeder for øjnene af publikum.

Opgave 1)

Hvordan ville I bygge scenerummet op i »Dr. Strangula«s tre hovedscener:

- 1) et tomt parkeringshus
- 2) et rokokoværelse, tidspunktet er ca. 1760
- 3) et torv med gøglere og folkeliv

Tegn nogle skitser og beskriv hvorledes I forestiller jer scenerne opbygget, og angiv de nødvendige rekvisitter.

Inden en løsning findes må I tage stilling til nedenstående hovedspørgsmål:

Hvor stor er spillescenen (sæt selv målene, der ikke behøver at være identiske med Scala-scenens faktiske mål). Skal scenografien hovedsagelig være naturalistisk, altså med let genkendelige elementer fra det virkelige liv. Eller skal den være enkel, stiliseret og alene opfylde et funktionalistisk mål.

Eller foretrækker I en abstrakt scenografi.

Vælg farver til dekorationen, så de arbejder sammen med den særlige stemning I ønsker at opnå i de enkelte scener.

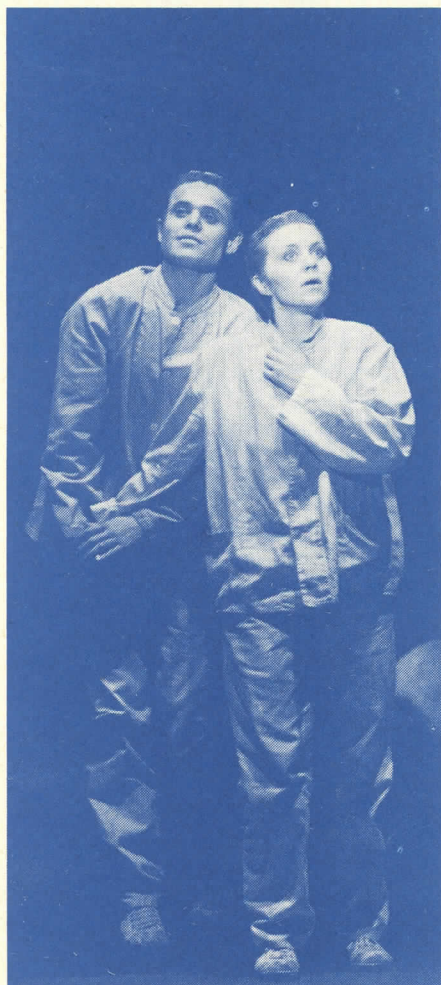
Tænk også på det praktiske: skuespillerne skal kunne komme ind og ud af scenen.



Melodramaets form og indhold

Ved melodramaets fødsel i år 1800 skabtes tre forskellige former:

1. det borgerlige samtidsmelodrama –
2. historisk eventyrmelodrama –
3. eksotisk eventyrmelodrama.



Grundmønstret for opbygning, handling og morale for disse tre former er i princippet det samme, kun miljøer og personer skifter karakter.

Det klassiske melodrama hos Pixérécourt bygger på en nervepirrende, ofte kriminalistisk intrige, voksende spændingsmomenter, voldsomme følelsesudsving og et hæsblæsende klimaks med lykkelig udgang.

Pixérécourt skabte det sceniske *kontrastspil* som et gennemgående element i handlingen, både i selve stykkets dramatiske opbygning og i iscenesættelsens brug af musik og lydeffekter, belysning og dekorationer. Også persongalleriets typefigurer var formet efter kontrastprincippet; således fik helt og heltinde en modpart i den natsorte skurk, og der indførtes tillige en hemmelighedsfuld fremmed, der kunne være stykkets elsker, men oftere var en beskyttende faderskikkelse. En komisk figur udgjorde den fjerde part, hvis formål det var at skabe munter afspænding og kontrast til rædsel og gråd. Den komiske person stod altid på de unge elskendes og uskyldigt forfulgtes side.

Mere gennemført end det tidligere var set på teatret skabte Pixérécourt den sceniske effekt, den dramatiske rytme og spændingsstigningen gennem kontrastvirkningen: skurk – helt, uhygge – idyl, patos – komik, fortvivelse – glæde. *Intrigen* havde ofte sit udgangspunkt i kampen mellem godt og ondt, og den indeholdt altid overraskelsesmomenter, f.eks. en afsløring eller genkendelsesscene, der gav handlingen en ny, uventet drejning. Ligeledes lagde intrigen op til publikums identificering med helt og heltinde.

Også populærromaner som f.eks. *Greven af Monte-Christo* bliver omsat til scenen. Gengivelse af flugtscenen fra fæstningen

Handlingen i Pixérécourts melodramer tog sit udgangspunkt i en moralsk konflikt, og hyldede, i en borgerlig, temmelig puritansk og forenklet moralopfattelse, at forbrydelsen/misgerningen aldrig lønner sig, og at dyden efter mange prøvelser og farer altid får sin belønning.

Handlingsgangen udformedes stærkt dynamisk og nåede, gennem en fortsat spændingskurve, frem til den voldsomme slutning, hvor gode og onde magter stridtes på liv og død, hvor heltinden reddes, og heltten sejrer i allersidste øjeblik. Ligeledes giver handlingen mulighed for slående og opsigtsvækkende miljøskildring i scenografi og iscenesættelse, og ethvert melodrama skal indeholde mindst én sekvens af spektakulær eller sensationel art: brand, vulkanudbrud, oversvømmelse, snestorm, orkan, skibbrud, etc.

I dette kontrastfyldte melodrama understregedes de vekslende situationer og stemninger af effektfuld og illustrativ musik, samt af miljø- og stemningsskabende lydvirkninger. Efter slutkampens afgørelse og de elskendes forening overtonedes til en finale med sang og dans.

Pixérécourt byggede ofte sine melodramer op på den sidste nye sensationsroman eller på andet aktuelt og populært stof – men de litterære forlæg udgjorde alene råmaterialet for historien. Selve den dramatiske opbygning og karakterernes udarbejdelse blev formet udelukkende ud fra teatrale synspunkter.

Dramatikeren og iscenesætteren Pixérécourt fulgte hånd i hånd fra dramaets første begyndelse til forestillingens premiere – ledende og bestemmende i såvel detaljer som i helhed.

Melodramaets moralske hensigt

Pixerécourt var en fremragende teatermand, der gerne ville underholde, men han var tillige barn af oplysningstiden og betragtede sit teaterarbejde som værende både pædagogisk og opdragende. Han videreførte revolutionstidens tanker om et virkelighedsnært teater for folket. Det skulle først og fremmest indprente publikum medborgerlige dyder og påvirke i moralsk retning. Melodramaet skulle overbevise folket om, at forbrydelsen aldrig lønnede sig – kun den retsindige og lovlige borger ville det gå godt. Retfærdigheden alene ville sejre.

En af de romantiske periodes førende skikkelser fremhævede i særlig grad Pixerécourts arbejde som fortjenstfuldt og samfundsnyttigt og betegnede genren som »revolutionens moralitet«.

I Pixerécourts melodramer kan man iagttage hans strengt moralske holdning til den professionelle forbryder. Den gennemført skurkagtige bandit, som han indførte i fransk teater, er ikke blot en teatereffekt, men en uundgåelig del af spillet mellem godt og ondt i melodramaets moralske undervisning, og det var hans moralske ideal at »bevæge masserne på dydig vis«. Han stræbte ikke efter litterær anerkendelse, men som folkeopdrager var hans mål entydigt –

»Jeg skriver for dem som ikke kan læse«.



Runi Lewerissa og Bente Eskesen (2. akt)

Det melodramatiske lag

Stykkets handling rummer noget hverdagsagtigt, noget historisk, noget mystisk, noget uhyggeligt, noget komisk. Stykket springer rask fra én tidsperiode til en anden uden hensyn til vores almindelige fornemmelse af en logisk rækkefølge.

Opgave 2)

Prøv at beskrive handlingen kort, således som den umiddelbart dukker op i hukommelsen, efter at I har set »Dr. Strangula« eller læst teksten.

Den mest nærliggende handling kan beskrives i det vi kalder stykkets *melodramatiske lag*. Her finder vi personernes færden og indbyrdes forviklinger, anskuet som ren og skær handling. I dette lag svares der på spørgsmålene: hvad sker der, hvor, hvornår og for hvem?

Melodramaet som eksportvare

Melodramaet blev en af 1800-tallets mest yndede genrer; det spredtes hurtigt til teatrene overalt i Europa. Ganske særligt slog det rod i engelsk og amerikansk teater, hvor dets moralske budskab vandt stor genklang hos såvel statsmagt som befolkning; i særlig grad var det melodramaets puritanske holdning til erotikken, som faldt i engelsk og amerikansk smag. I den angelsaksiske verden blomstrede melodramaet gennem hele 1800-tallet, og der skabtes nye former som – Forbrydermelodramaet – Afholdsmelodramaet – Skrækmelodramaet – Dyremelodramaet og det samfundskritiske melodrama, hvoraf det sidste udviklede sig til en slags officiel sikkerhedsventil for den, med industrialismen voksende, sociale utilfredshed i proletariatet. Også på andre måder videreførtes melodramaet gennem påvirkning af f.eks. operaen, det romantiske drama og den realistiske samtidsdramatik, der alle optog elementer af dramaturgisk, spektakulær, miljø- og figurmæssig art. Ligeledes gled melodramaet med dets spændings- og handlingsmættede indhold ubesværet ind i filmens verden, og på præcis samme måde som Pixérécourt havde skabt sin genre, udformede Hollywoods filmskribenter de første filmmelodramaer. Også nutidens film og TV står i stor og uomtvistelig gæld til denne snart 200-årige teaterform.

Er f.eks. TV-serien DOLLARS ikke netop en anskueligt og moderne udtryk for et melodrama?



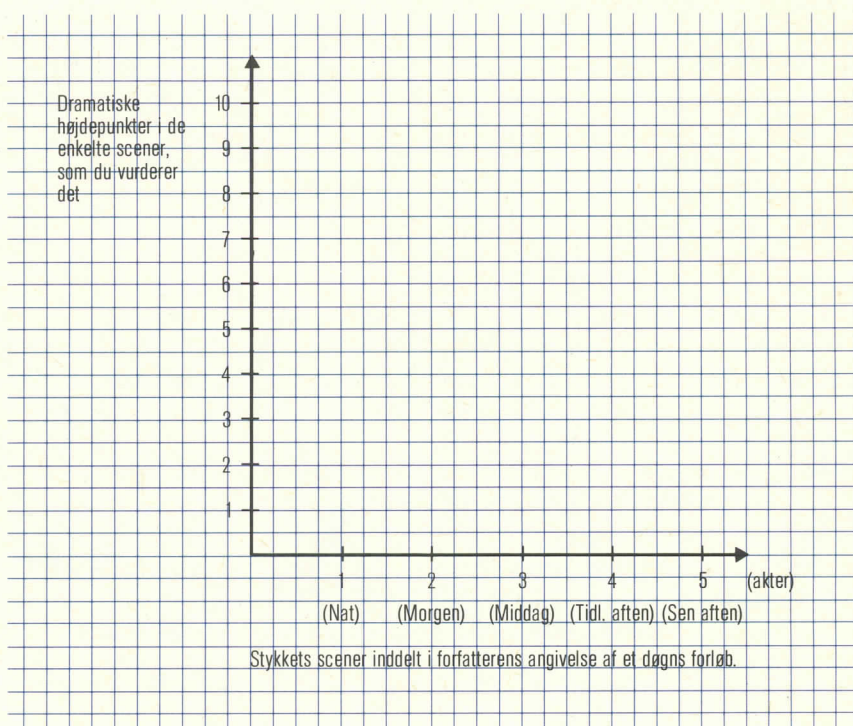
Opgave 3)

Det er muligt at tegne en spændingskurve over hele stykket og derved påvise stykkets spændingspunkter og de mere glidende overgange.

Udformningen af denne kurve i et koordinatsystem vil skille sig ud fra en normal, éntydig matematisk opbygget kurve. Her vil en væsentlig faktor være dit eget subjektive skøn.

Vælg derfor ens mål på koordinataksene, og angiv hver jeres kurve. Derefter kan kurverne sammenlignes, og jeres forskellige oplevelser og opfattelser har da taget en næsten håndgribelig form.

Vi foreslår et koordinatsystem, som det afbilledes::



Mod-spillet teater

I en anmeldelse af Fassbinders *Den brændende by* opført på Aarhus Teater kunne man se forestillingen sammenlignet med et teaterstykke af Svend Åge Madsen som netop havde haft premiere på Odense Teater: *Margrethe den Milde*. Formålet med sammenligningen var overraskende nok at fremhæve hvilken forestilling anmelderen fandt mest »virkelig« og i den forbindelse blev netop *Den brændende by* fremhævet for sin realisme: »Dette var den nøgne virkelighed«!

Den brændende by skildrer et oprør som foregår omkring 1400-tallet, et mislykket oprør, hvor oprørerne ender som kannibaler og i noget der ligner et ritual bogstavelig talt æder deres egne tyranner, således at tyrannerne (symbolsk forstået) blir en del af dem selv. *Margrethe den Milde* er et ritualspil, som foregår i en utopisk fremtid, hvor dronningen selv med til at digte det ritual, hvori hun afskriver sig magten og nægter at indtage pladsen som symbol på de autoriteter, der undertrykker det enkelte menneske. Diskussionen om, hvornår teatret er mest virkeligt: når det insisterer på sin egen illusion og bestræber sig på at efterligne virkeligheden så troværdigt som muligt, eller når det konsekvent peger på sig selv som teater, på sin egen karakter af at være et spil, – den diskussion er næsten lige så gammel som teatret selv, men i Svend Åge Madsens tilfælde er valget truffet. Når han skriver romaner fastholder han altid deres karakter af fiktion og i teaterstykkerne understreges altid forestillingernes karakter af spil. Det gør han – i lighed med Brecht (omend ud fra en helt anden ideologisk forudsætning) for at give os, hans tilskuere, en model til at forandre den virkelighed, der ustandseligt truer med at låse os fast.

I Svend Åge Madsens seneste roman, *Af sporet er du kommet*, dukker en navnløs forfatter op i en af stykkets centrale scener. Han blir så vrred, da en af bogens andre personer påstår at virkeligheden altid overgår fantasien, at han straks udfordrer virkeligheden til duel! Den navnløse forfatter møder op i Botanisk Have og går i gang med duellen. Første runde er en bunden opgave: at beskrive den mest fantastiske kvinde! De målløse dommere må straks indrømme, at hans skildringer »langt overgår virkeligheden«! Men i næste runde rammer virke-

ligheden ham med et lyn, og digteren forsvinder ned i et hul i jorden. Lige inden han forsvinder sender han et sidste triumferende ark op i luften, hvorpå de læser – om digteren som vil blive ramt af et lyn!

»Du kan opsluge min krop, råbte manden idet han forsvandt.

– men min ånd har besejret dig!«

Og hvem er så egentlig denne navnløse forfatter? I begyndelsen af romanen beskriver han sin fortid på følgende måde:

»Da jeg var ung, var jeg forfatter. Ikke berømt, slet ikke. Og absolut ikke populær. Mine bøger var eksperimenterende. Avantgarde, kaldte man det dengang. Det husker du måske? Mine bøger blev pænt omtalt, men solgte ikke.

– Det er ikke nogen beklagelse. Du skal bare vide det, for at forstå at jeg var fattig. Men jeg holdt af at skrive på den måde, nærede ikke noget ønske om at blive berømt. Det undgik jeg virkelig også«.

Derefter fortæller han, hvordan to agenter for en fremmed magt, købte både hans personlige identitet og hans identitet som forfatter. Siden har han levet navn- og identitetsløs, og for at holde sig selv fast hvisker han til stadighed nogle meningsløse brokker hen for sig »Seven Age Madnes«!

Den slags fiktive selvportrætter møder vi overalt i Svend Åge Madsens romaner, hvor personerne snarere optræder som fortællere af en historie end som traditionelle romanfigurer. De er der fordi, de har en historie at fortælle, og deriblandt møder vi så også den eller de personer, der har sat det hele igang.

Inspiration fra absurdismen

Svend Åge Madsen startede egentlig sit forfatterskab med at skrive dramatik, men havde svært ved at få det til at hænge sammen og gik derfor igang med at skrive romaner i stedet for. Hans første roman hed *Besøget* og udkom i 1963. Derefter fulgte endnu en roman og en novelle-samling, inden han i 1965 skrev sit første stykke: *Et livstykke i 6 billeder*. Inspirationen til dette stykke fandt han såmænd i en dansk klassiker: *Jeppes på bjerget*. Da Jeppe er vågnet op i barons seng, kommer en af doktorerne og

fortæller ham om en mand, der bildte sig ind, at han var død og ikke lod sig kurere for denne indbildning, før en af hans tjenere lagde sig ved siden af og foregav, at han var død.

Et livstykke er også inspireret af den absurde dramatik, som i disse år blev spillet ofte på de danske scener, Beckett, Ionesco, Pinter o.s.v. I modsætning til den traditionelle dramatik er det ikke et stykke med handling, hvor personerne gennemgår en eller anden udvikling. Tværtimod, *Et livstykke* er et stykke »statisk« teater, hvor de seks billeder ikke kan opleves som udviklingsstadier men må opleves parallelt, – d.v.s. som seks forskellige måder at forholde sig til livet på:

På en tom scene står der en ligkiste, hvori Manden ligger. Rundt om den står Kvinden, Pigen og Vennen. Men i modsætning til, hvad man normalt ville forvente af et sådant åbningsbillede, så begynder de at tale til liget for at få ham til at rejse sig og stå op.

VENNEN:

Han vil ikke gi sig.

KVINDEN:

Sådan er det altid.

PIGEN:

Ikke det mindste livstegn? Har I prøvet at kilde ham? Det plejer han ikke at kunne stå for.

(...)

KVINDEN:

Det kan være at han snart har sultet længe nok til at han vil gi sig.

PIGEN:

Ja, jeg har hørt at man slet ikke kan undvære mad. Ikke i det lange løb.

KVINDEN:

Han har sultet så længe at han må være mør nu. Det er det rigtige øjeblik, at jeg ikke har tænkt på det før. (...)

Jeg henter noget. Nu med det samme. (hun går)

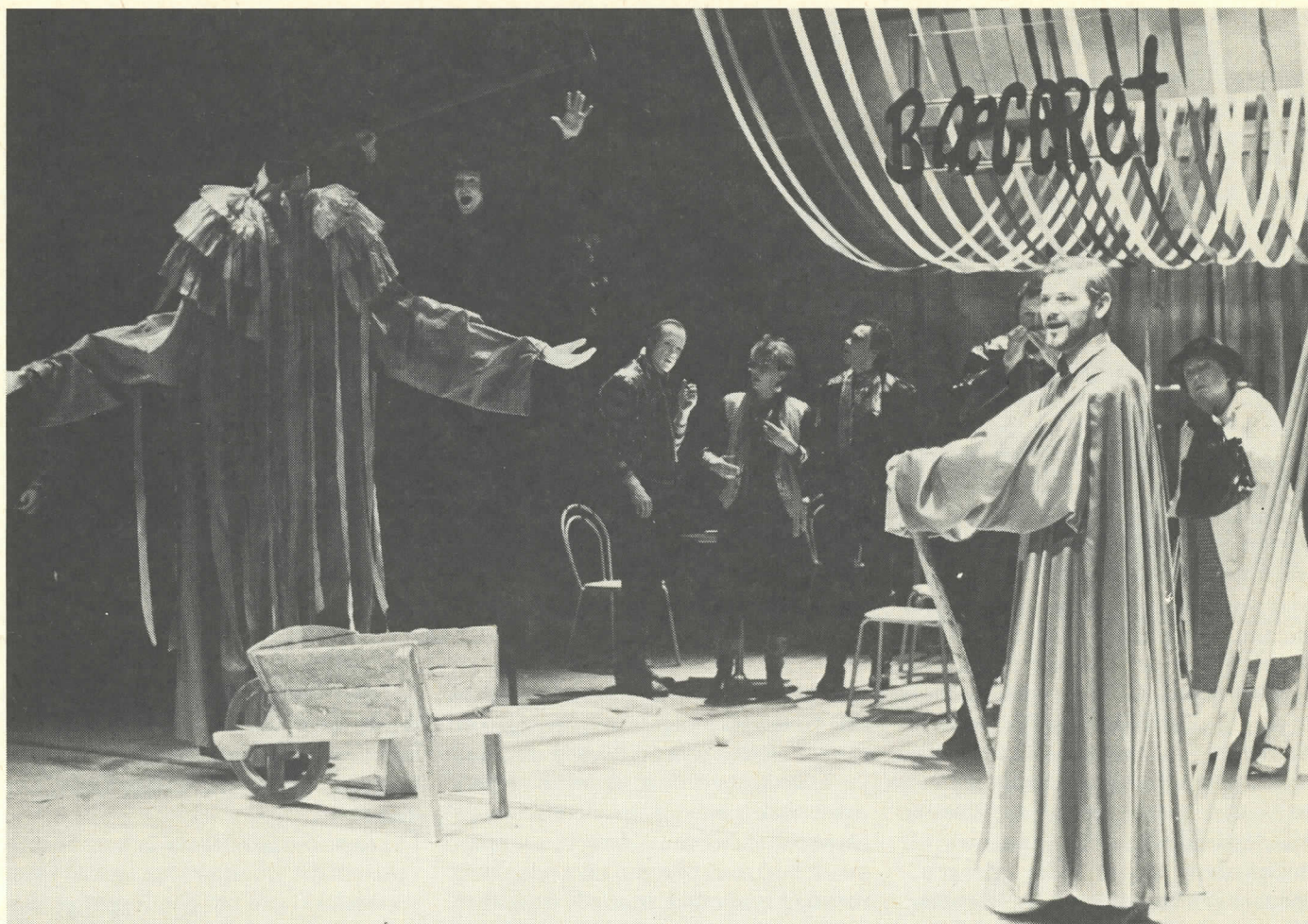
VENNEN (for sig selv):

Enten simulerer han, eller også ser han ingenting. (Han tar efter pigen): Hvis han simulerer kan det her måske få ham til at holde op med sit pjat. – Det er et godt argument.

PIGEN:

Hov, lad dog være. Mens han ser på det. Hvis han ser. Hvad tror du han ville sige hvis han ville sige noget?

Fortsættes på de følgende sider ...



Scener fra Markedspladsen i 3. akt

Da lægen senere kommer til, får vi at vide, at han ikke er død i medicinsk forstand men blot er konstateret »uden liv« – eftersom han ikke reagerer på nogen normale stimuli af gastronomisk, seksuel og anden art.

Da dette første forsøg på at »kalde Manden til live« ikke lykkes, forsøger personerne på en ny måde, – ved at lægge sig i hver sin kiste ved siden af ham. Derved kommer der »liv« i Manden – og i dem selv – en slags drømmeagtigt liv, som et liv efter døden. Men det varer heller ikke særligt længe før denne situation går i stå, – efterhånden som de begynder at køre ind i de samme spor og komme med de samme tilbud til hinanden som i det foregående billede.

Svend Åge Madsen bygger stykket op efter et næsten matematisk system: Først Manden i kisten og de tre andre oppe, så alle fire i kister, så alle fire oppe, derefter Manden oppe og de andre tre i kister, og endelig Manden i sin kiste og de tre andre oppe – og slutbilledet: alle fire i kister.

Et livstykke viser således seks forskellige og mislykkede forsøg på at spille sig frem til en eller anden form for liv. Kortene blandes forskelligt hver gang, men når mulighederne med disse fire typer er udtømt, er vi tilbage hvor spillet begyndte. Man mærker klart at dramamodellen er anti-naturalistisk og i et interview, som blev lavet med Svend Åge Madsen, da dette stykke blev opført første gang forklarer han selv:

»det er noget med, at jeg ikke rigtigt kan acceptere det årsags-virknings-teater, man har brugt. Det naturalistiske teater er bygget sådan op, at forfatteren viser, at der afenhvergiven handling følger det og det. Jeg har ikke troen på, at forfatteren rammer den rigtige konsekvens af enhver handling. Derfor kan jeg ikke komme med et udviklingsteater, men må nøjes med at benytte mig af situationerne – af noget uden indre handling.«

Radiodramatik

Efter de første tre forsøg med at skrive dramatik, hvor Svend Åge Madsen afstod fra enhver form for ydre illusion, så som miljø, persontegning, individuelle særpræg osv, ja selv fra et handlingsforløb, opgav han denne meget asketiske form og forsøgte at udvide sin form – i første omgang ved at skrive radiodramatik:

»Jeg fandt ud af, at hørespil nok var det, der lå nærmest for mig, fordi det er en mellemtung mellem roman og dramatik. Jeg følte, jeg kunne lære noget ad den vej, ved at skrive flere hørespil og prøve at gøre dem dramatiske og mindre fortalte.«



Niels Anders Thorn og Merete Hegner (2. akt)

Det første hørespil kom i 1967 og havde titlen: *Rapport fra Internatet*. Det er formet næsten som en novelle med kun én hovedfortæller og så nogle enkelte dramatiske scener ind imellem.

Stykket handler om en mand, som prøver at beskrive, hvordan tilværelsen former sig i et internat, hvor alle trues af en uhelbredelig sygdom. Manden er af Danmarks Radio blevet opfordret til at lave en række udsendelser om livet i Interna-

tet, men efterhånden som udsendelserne skrider frem, viser det sig at være en collage over tilværelsen som sådan, og man forstår at den uhelbredelige sygdom er døden.

I de første »udsendelser« er hans beskrivelse præget af forfærdelse og han kredser udelukkende om den frygtelige sygdom, som ingen kan undslippe, men som alle – undtagen rapportøren selv – synes at vende ryggen til:



Runi Lewerissa og Merete Hegner (3. akt)

Bente Eskesen
og Merete Hegner (3. akt)



Det allegoriske lag

Forfatteren har angivet følgende tidsangivelser foran hver akt: Første akt (om natten), anden akt (morgen), tredje akt (midt på dagen), fjerde akt (hen under aften), femte akt (aften).

Men stykkets fem akter kan dog umuligt gennemføres over et døgn. Man kan som publikum/læser ikke få de mange forskellige scener til at hænge sammen over så kort et tidsrum, og slet ikke med de spring stykket faktisk gør i tid, miljø, i personskildring o.s.v.

Der findes da også et andet lag end det melodramatiske, og det ligger dybere: nemlig det *allegoriske lag*.

Det vil sige et lag, hvor det personerne siger og gør har en anden mening end den umiddelbart tilgængelige. Vil man udarbejde et allegorisk referat af stykket, kommer man ind på hvilke følelser der har betydning for personerne, hvilke kræfter der får personerne til at gøre det ene eller det andet, og et sådant referat skulle forsøge at afdække, hvilke symboler der benyttes i stykket.

Opgave 4)

Vælg en scene ud med et afgrænset handlingsforløb. Beskriv scenen og gør rede for det melodramatiske element.

Beskriv derefter de allegoriske momenter i samme scene.

Eksempel: Slåskampen imellem Kim og Torsten i stykkets start.

Det melodramatiske element består i at de to rivaliserer om en kvindes gunst.

Torsten angriber, Kim forsvare.

Torsten er skurken, Kim er helten.

Torsten er ond, Kim er god.

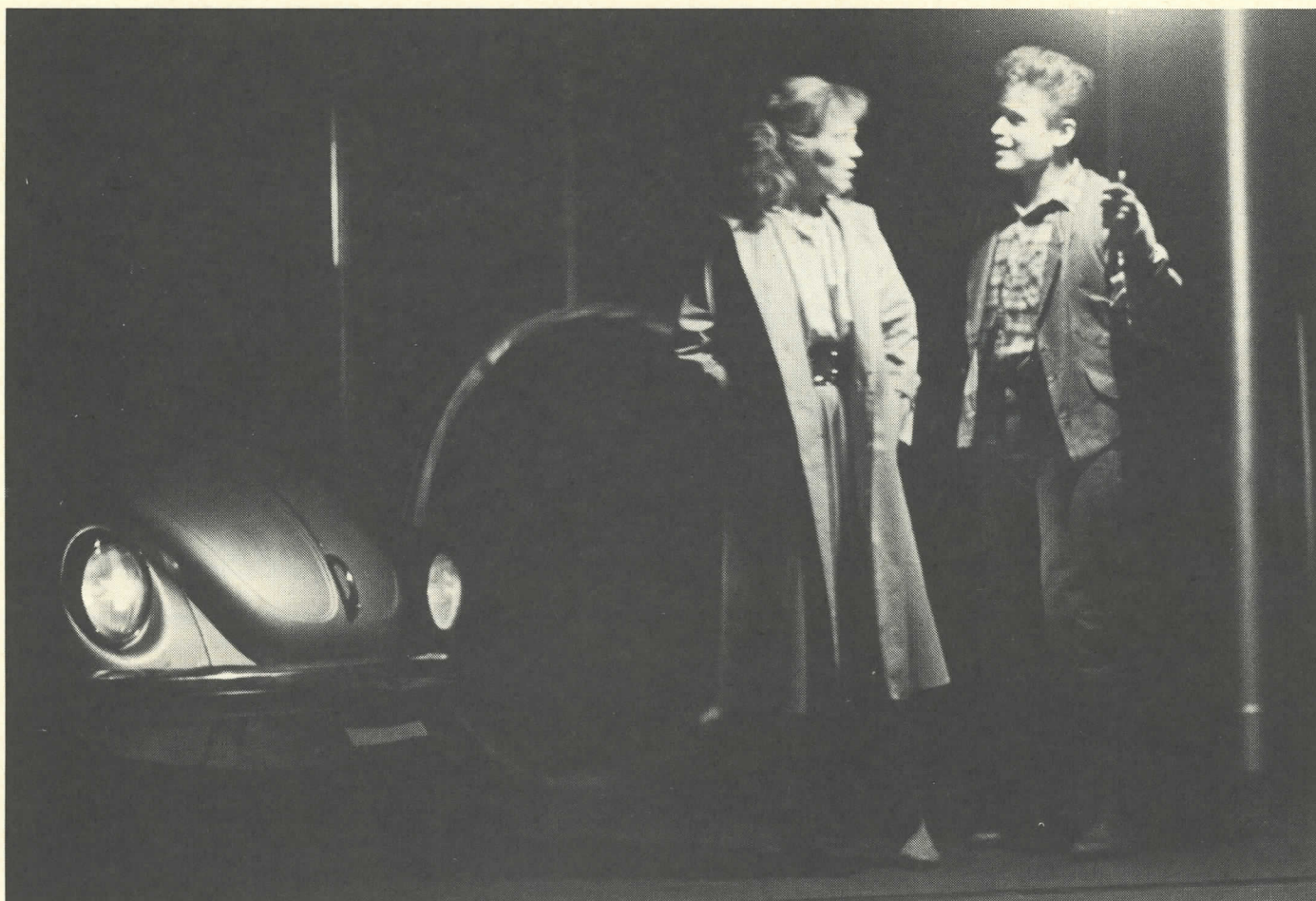
(Midt i det hele står Helene og er bange).

Det allegoriske moment ligger i, at her konfronteres to forskellige livsholdninger.

Kim reagerer spontant. Her får han lejlighed til at opleve noget nyt.

Torsten forfølger et nøje planlagt mål.

Forsøg selv på samme måde med andre scener. Herved får I afdækket en række overordnede begreber i stykket, som handler langt mere om det alment menneskelige end man i første omgang opfatter. Det blir pludselig tilværelsen og forskellige sider af menneskets psyke, der viser sig at være forfatterens egentlige fortælling til os. Det der umiddelbart kunne virke komisk og latterligt i stykket, får en drejning imod det uhyggelige, det skræmmende, det som vi allesammen går og gruer for uden at turde tale højt om det: Faren for vores egen psykiske nedbrydning, opløsning og død. Vi kan frygte og føje os efter en forudbestemt skæbne, eller vi kan samle mod og kræfter, der gør det muligt at præge vores liv i den retning vi selv ønsker det skal gå.



Merete Hegner og Runi Lewerissa (1. akt)

»Man har indrettet Internatet med stor opfindsomhed, i håb om at kunne få beboerne til at glemme deres skæbne; hvis man bare for en kort tid kunne befri dem for tanken om den uhyggelige sygdom ville man gøre dem en stor tjeneste. Men man kan også forstå at en så grusom viden ikke kan skydes tilside et øjeblik, ikke på sportspladser, ikke i biografer, ikke i kroer, ikke i de hyggelige små værelser, man har ladet patienterne indrette.

Ingen steder forlader tanken om den uundgåelige skæbne menneskene her. Der er noget grotesk ved at se patienter løbe rundt i ring på sportspladser, når man ved at de for hvert skridt må tænke: dette kan blive mit sidste skridt, jeg kan ikke være sikker på at jeg får taget flere, at jeg kommer længere.

(...)

De må nu belave Dem på igen at skulle belejres med mine ikke særlig lystige billeder og glimt fra dette uhyggelige sted.

(klip)

(Hjemme hos et ægtepar, evt. stueur, radio i baggrunden)

ÆGTEMANDEN (ondt):

Du smasker!

HUSTRUEN (ondt):

Jeg hader dig.

ÆGTEMANDEN:

Det glæder mig at vores følelser er gensidige.

HUSTRUEN:

Det eneste du bestiller er at ødelægge mit liv for mig.

ÆGTEMANDEN:

Hø, den er god. Ødelægge dit liv. Som om det var noget værd. Dit liv. – Men du lægger mig i graven med alle dine beklagelser.

HUSTRUEN:

Det er også det sted du kan ligge og gøre mindst skade.

ÆGTEMANDEN:

Du er utålelig; du er hæslig og dum; og så smasker du.

HUSTRUEN:

Du er syg, rådden hele vejen ind...

Lidt efter lidt begynder vor rapportør at inddrage flere sider af tilværelsen i Internatet, – flere og flere momenter, som ikke specielt har noget med sygdom at gøre. Gradvist ændrer han også holdning til det at lave reportage: Han begynder at opfatte det som et arbejde og filosofierer over sin metode – ja, han begynder ligefrem at afsløre nogle af sine tekniske fif for tilhørerne. De sidste udsendelser har ikke meget med sygdom at gøre.

Efter den 8. udsendelse fortæller en højtidelig speakerstemme os, at der af »naturlige grunde« ikke vil blive flere. Reporteren afbrydes altså af døden (eller ophører med at sende), netop som døden er blevet lige så »usynlig« for ham som for de andre i Internatet.

Rapport fra Internatet blev så at sige forfatterens afsked med den absurde livsholdning, som lå bag de første tre teaterstykker. Han viser os med dette hørespil er, at det vanskeligt lader sig gøre at fastholde en absurd livsholdning, hvis man først begynder at formulere. For i og med at reporteren giver sig til at skabe et billede, en sammenhængende fremstilling af den absurde tilværelse (og stillet over for døden er livet jo absurd), så kommer han uundgåeligt til at give sin skildring en betydning, en mening. Der findes ikke nogen endegyldige sandheder man kan finde frem til bag sproget, bag kunstværket o.s.v. Meningen ligger i selve udsagnet. Eller som hovedpersonen erkender i *Af sporet er du kommet*:

Det vi kalder erfaringen, er i virkeligheden menneskeslægtens samlede digtning, og hvert individ må overtage dette fiktionsværk, og føje sine egne fantasier til det. (...)



Om personerne: Helene Skæbneprincippet

Kim Det tilfældige princip

Personerne kan nogenlunde let grupperes ind efter det forhold de har til tilværelsen. Og da opstår primært to grupper, som de fleste kan holde sig inden for, nemlig den gruppe Helene repræsenterer med frygten for tilværelsen og sit eget livsforløb. Hun prøver at løbe fra sin skæbne ved ikke at ville anerkende sin spådom. Men netop her ved blir hun bundet til denne skæbne. Hun mærker noget inde i sig selv, en frygt eller en nedbrydningstendens, som hun ikke formår at kaste af sig. Hun må gå til grunde, fordi hun ikke har modet og kraften og livsenergien til at sige fra, hun kan ikke handle, hverken konstruktivt, kreativt eller – destruktivt.

Den anden hovedgruppe består især af Kim og hans livssyn. Han vil noget med sit liv og søger at skaffe sig alle de oplevelser og erfaringer, som han kan ved egen hjælp. Han holder så at sige regnskab med tilværelsen og krydser af efterhånden som han når igennem programmet.

Hans forhold til tilværelsen bygger dog mere på nogle tilfældigheder som overrasker ham, end på hans bevidste indsats. Han er faktisk så ubundet i sit liv, at hvad som helst kan hænde, og i hans øjne er næsten alt ligegodt. Hans følelser er ganske vist glade og stærke i nuet, men konsekvenserne mangler fuldstændig, fordi han tager hvad der kommer og synes, at det også er godt nok. Kim mangler altså et bevidst forhold til sit eget liv, han er uden et egentligt mål som han selv kunne have indflydelse på.

Opgave 5)

Prøv at finde nogle eksempler i teksten på henholdsvis Helenes frygtbetonede og dermed bundne skæbnesvangre livsførelse og på Kims liv, der er opbygget af ugenemtænkte tilfældigheder.

Det kan måske derefter være oplagt at udvide persongrupperne inden for de to områder og i hvert fald forsøge at placere Dr. Strangula og Alea i hver sin gruppe. Hvorfor må Helene lade sig binde til Dr. Strangula, og Kim til Alea?

Fegge begyndte at ane sin bestemmelse. Han tilstod for sig selv sin synd, som var at han blindt havde stølet på logikken og afvist alle andre muligheder, og påtog sig sin opgave som var, ud af det kaos han befandt sig i, at digte en sammenhængende, logisk verden.

I det tredje af sine hørespil kunne Svend Åge Madsen således skabe et stykke, hvor »lytterne« selv blir aktører i stykket. Stykket fik titlen *I virkeligheden* og åbner med en fuldkommen dagligdags situation, hvor fire personer er samlet ved kaffebordet for at lytte til et hørespil. Hurtigt bliver man klar over, at det stykke, de hører, er dem selv. Da lyset kort efter forsvinder totalt, er personerne i stykket i samme situation som en almindelig lytter: de kan intet »se«. Dette radiofoniske eksperiment går da ud på at vise dem (såvel som os lyttere), hvad der sker, når vi ikke længere ser tingene, men ser dem for os!

Da lyset forsvinder, forsvinder de fire personers tilvante virkelighed – deres konventionelle måde at se på. Og de begynder at indse deres egne muligheder for at skabe en virkelighed, – at de netop har en rolle som virkelighedsfrembringere:

HANNE:

Vi koncentrerer os om Peters krop.

ISABEL:

Hans hænder glatter mit hår.

ROBERT:

Mine hænder glider op og ned ad et par rolige ben.

HANNE:

Hans tunge er helt ustyrlig.

PETER:

Jeg, jeg føler det hele.

ISABEL:

Hans hænder på mine skuldre, og nu mine bryster. Min mund...

HANNE:

Mine hænder omkring hans ryg.

PETER:

Jeg, jeg ... Åh.

PETER:

Jeg stod helt stille.

ISABEL:

Det var fantastisk.

HANNE:

Det havde jeg ikke troet kunne lade sig gøre. Vi gjorde ingenting.

ROBERT:

Jeg var hele tiden ved at afbryde det hele for at se hvad der skete.

HANNE:

Hvad skete der egentlig? Kan fantasien gøre dét? Vi stod jo bare og talte.

ROBERT:

Nej, vi gjorde ej, det skete.

PETER:

Fantasien, eller ordene.

»I virkeligheden er det uvæsentligt hvad

der sker. Væsentligt er det kun hvad der sker for os. Hvis han siger til hende: du læner dig hen mod mig – så får lytteren dette til at ske siddende ubevægelig i sin lænestol, og skønt han og hun bliver stående ubevægelige foran mikrofonen«. Dette er hvad der sker *I virkeligheden*, – lyder Svend Åge Madsens kommentar til sit stykke.

TV-Dramatik

Et lignende eksperiment foretog han med sit første TV-spil, som blev udsendt i 1975: *Dr. Lemmas problem*, – denne gang bare med TV-mediet som dramaturgisk udgangspunkt.

Dr. Lemma lever i et »fremtidssamfund«, hvor hele verden er præget af det rationelle, det hensigtsmæssige – også menneskene. Et samfund uden handikappede, gamle, børn, osv. Et samfund, hvor følelser som bekymring, ophidselse, sorg, utilfredshed, ulykkelig forelskelse, tvivl – kort sagt alle de følelser, som kræver psykisk energi – er historiske fænomener, man hører om og læser om med dyb undren.

Dr. Lemma selv tilbringer det meste af sin tid i et laboratorium, hvor han iagttager og måler forskellige psykiske fænomener i et såkaldt »psykoskop«.

Og så får han en dag øje på nogle mærkelige væsner i sit psykoskop. I begyndelsen er det korte glimt, men efterhånden viser de sig i længere og længere forløb. Disse væsner lever et helt igennem »fiktivt« liv, dvs. at ethvert materielt problem er fjernet fra deres tilværelse og alt, hvad de gør, er at udfylde tomheden ved at lege et liv frem, »gøre livet til et kæmpestort kunstværk«. De lever således i en konstant tilstand af stærk livsoplevelse – hvor de snart oplever den helt store elskov, snart den helt store fortvivlelse, – alle humørudsving som heftig vrede, rasende had, stor glæde, osv. Det eneste, de ikke oplever, er livets banale trivialiteter som ligegyldighed, kedsomhed, surmuleri osv.

Situationerne i deres liv er ofte lagt til rette efter større skuespil af f.eks. Shakespeare eller Tjekhov, film som *Elvira Madigan*, gysere a la Hitchcock osv. – og de deltager alle i hinandens historier. Dr. Lemma blir efterhånden så engageret i den forunderlige verden, som udfolder sig for hans øjne, at han vælger at forsvinde fra det rationelle fremtidssamfund han lever i og ind i denne »fiktive« verden.

Fælles for personerne i *I virkeligheden* og for Dr. Lemma er, at de vælger at opgive den éne og afgrænsede identitet, som samfundet normalt udstyrer dem med for at begive sig ind i en mangfoldighed af

identifikationsmuligheder eller med et enklere ord rollespil – og hermed forstås ikke fastlagte roller, men roller som man selv vælger og digter videre på.

Et senere TV-projekt, *Robine og hendes lystige venner*, (1. del 1978, anden del 1980) blev desværre aldrig realiseret af fjernsynet. Spillet var tænkt som en serie på fire ret korte afsnit af en halv times varighed, og var skrevet over Robin Hoods muntre eventyr. Ideen med seriformen var at benytte den traditionelle spændingsserie til at sige noget om det samfund, vi lever i, – at udnytte trivialseriens oplagte fortælle-mæssige egenskaber til at fastholde publikums interesse og så til sidst sprænge den og prøve at vise, hvad den indebærer, eller hvad den fører til.

Tre spil om magt

Svend Åge Madsens tre næste skuespil handler alle om at sige nej til en rolle, nej til rollen som hersker eller magtsymbol og nej til rollen som undertrykt og udbyttet.

Det første af dem, *Narrespillet* fra 1978, blev oprindeligt lavet til opførelse i Ridehuset i Århus med en blanding af amatører og professionelle skuespillere. Der var over 100 medvirkende i forestillingen. Handlingen foregik i fortidens, nutidens og fremtidens Århus og det centrale dramatiske forløb var bygget op over en gammel lokalhistorisk begivenhed: Erik Grubbe (far til Marie Grubbe) forelsker sig i biskoppens smukke datter, som ikke vil have med ham at gøre, da hun allerede er lovet bort til en ung præst.

Narrespillet er et stykke om de magtmennesker, der hele tiden sætter sig ud over deres egne beføjelser og bryder og bøjer lovene til egen fordel og derigennem kommer til at ødelægge deres egen og andres verden.

Udgangspunktet for *Margrethe den Milde* var en paragraf i grundloven, som siger, at »I særdeles påtrængende tilfælde kan dronningen udstede forløbige love...«, samt »Dronningen kan til enhver tid udskrive nyvalg...« Altså en formel paragraf, som i givet fald ville kunne udnyttes af den siddende regent, således som dronningen i dette stykke bliver opfordret til det af sin statsminister – for at skaffe ro og orden. Hun udnytter hans idé, men ikke for at knægte de oprørske tendenser, men for at afstå magten og nægte at indtage rollen som magts symbol.

Margrete den Milde er ikke et stykke om den historiske dronning, – hende der samlede Norden og styrkede kristendommen, – men om den utopiske dronning, »som splittede riget og tog troen fra folket«.

Med dette stykke har Svend Åge Mad-
sen taget udgangspunkt i teatret som ri-
tual, sådan som man kender det fra de
ældste græske tragedier, og tidlige euro-
pæiske passionsspil. Altså en teatersi-
tuation, hvor publikum kommer for at
overvære en historie, hvis indhold er be-
kendt.

Rammen om forestillingen er et kor af
fremtidsmennesker, som hvert år opfører

et spil til minde om den tid, da ufred og
magtkampe herskede i Danmark. Spillet
i spillet foregår i 80'erne, hvor landet er
præget af kriser, social uro og en mængde
mere eller mindre militante oprørsbevæ-
gelser. Kort sagt, den politiske situation
er ved at blive mere og mere uoverskuelig
og derfor opfordrer statsministeren hen-
de til at indføre undtagelsestilstand.

Men dronningen får en anden idé. Hun vil

have et festspil, som kan samle hele na-
tionen. Da hun senere ved et tilfælde
møder festspillets forfatter forelsker de
sig i hinanden, og han får nu travlt med at
skrive et festspil med hende som hoved-
person og med en intrigue, som helst skul-
le gøre det muligt for dem at få hinanden.
Men dronningen har også sine egne pla-
ner med det festspil, som hun fortæller
lidt om til sin hofdame, Susanne:



Jørn Holstein og Anders Baggesen (5. akt)

Vagtmanden

Det tjener også et godt formål at gøre noget ud af vagtmandens rolle. Prøv allerførst
at finde nogle eksempler frem, hvor han taler (fra fjerde og femte akt). Læs hans rolle
og kom med nogle bud på, hvorfor han taler som han gør.

Hvordan former hans liv sig, hvilke interesser har han?

I opdager hurtigt, at hans sprog er lutter gentagelser og forvirring. Upræcise iagtta-
gelser er et andet kendetegn.

Opgave 6)

Kast et blik på din egen tilværelse og mulige fremtid.

Hvor ser I farerne for at blive bedøvet i det daglige liv?

Hvordan undgår I at blive spændt ind af snævre vaner?

Hvad vil I gøre for at undgå en tilværelse i passivitet, hvordan tænker I jer et liv i
fuld aktivitet?

I denne sammenhæng kan »Dr. Strangula« opfattes som en advarsel. Mener du,
det er nødvendigt med en sådan advarsel?

SUSANNE:

Deres Majestæt er blevet så tankefuld og trist. Skulle De ikke betro Dem til mig?

MARGRETHE:

Hvis jeg gav udtryk for de tanker som jeg går med, ville jeg gå ind i historien som Den Gale Margrethe. Med mindre jeg da virkelig fik gennemført mine drømme.

SUSANNE:

Hvad er det da De er i færd med?

MARGRETHE:

Jeg er i færd med at bringe et stort, trægt maskineri ud af sin bane. Det kræver en frygtelig kraft at skifte det rustne spor.

SUSANNE:

De har valgt en klog rådgiver.

MARGRETHE:

En streng herre. Du har sikkert spillet med i stykker, der ville vise at ens skæbne kan man ikke ændre?

SUSANNE:

Det viser de fleste alvorlige skuespil.

MARGRETHE:

Så forstår du hvor stor min opgave er: Jeg vil levere stof til et drama der beviser at det er muligt. At mennesket er skæbnens herre. Man kan hive sig selv op med hårene. Men kors hvor er det svært.

I slutningen af stykket anbringer dronningen sig på byens trappe med en kniv ved siden af sig. Den, der i løbet af natten tager kniven og dræber hende med den, skal få lov at overtage magten. Er hun derimod i live næste morgen, er magten også afskaffet.

»På hele nationens vegne skal jeg demonstrere at der findes noget der er stærkere end Magt. Det er et risikabelt foretagende jeg indlader mig på. Måske koster det mig livet. I skal vide at jeg foretrækker at byde Magten trods og dø af det – frem for at have underkastet mig den. Magten er et uhyggeligt fænomen. Men den findes kun dér hvor der findes underkastelse. Den der nægter at se geværet, blir ikke tvunget til at bøje sig. Den der undlader at høre Magtens råb, blir ikke slave. Den der lukker øjnene for øksen, lader sig ikke undertrykke af den. Man kan dø af at lukke øjne og ører, men Magten har kun glæde af os så længe vi er i live. Måske vil de første af os dø, men får den ingen næring vil magten sygne hen. Lad os sammen få geværerne til at smelte, magtråbene til at stilne, ved at nægte at tro på dem.«

Præcis den samme holdning til magten kommer til udtryk i Svend Åge Madsens næste stykke, *Svejk i 3. verdenskrig*. Stykket er skrevet i direkte forlængelse af *Margrethe den Milde* og er et forsøg på at afprøve »forsvars-teknikken« i en lidt mere konkret – omend stadig fremtidig – sammenhæng.

Svend Åge Madsen har naturligvis benyttet sig af de mange tidligere forlæg, både Haseks roman Den gode soldat Svejks eventyr og Brechts stykke om Svejk i 2. Verdenskrig. Ja, indledningen er en ren parallel til Brechts berømte stykke, hvor Hitler, Göring og Goebbels står foran en globus og drømmer om verdensherredømmet. Hos Svend Åge Madsen lyder magtens tre ubønhørlige stemmer fra det høje:

1:

*»Nu ligger det parat, det lille land lige til at fortære
bugnende af smør og kornfede svin*

2:

*Fejt lagde de våbnene fra sig.
Vi har ikke lyst til at skyde,
sagde de
Hverken ven eller fjende.*

3:

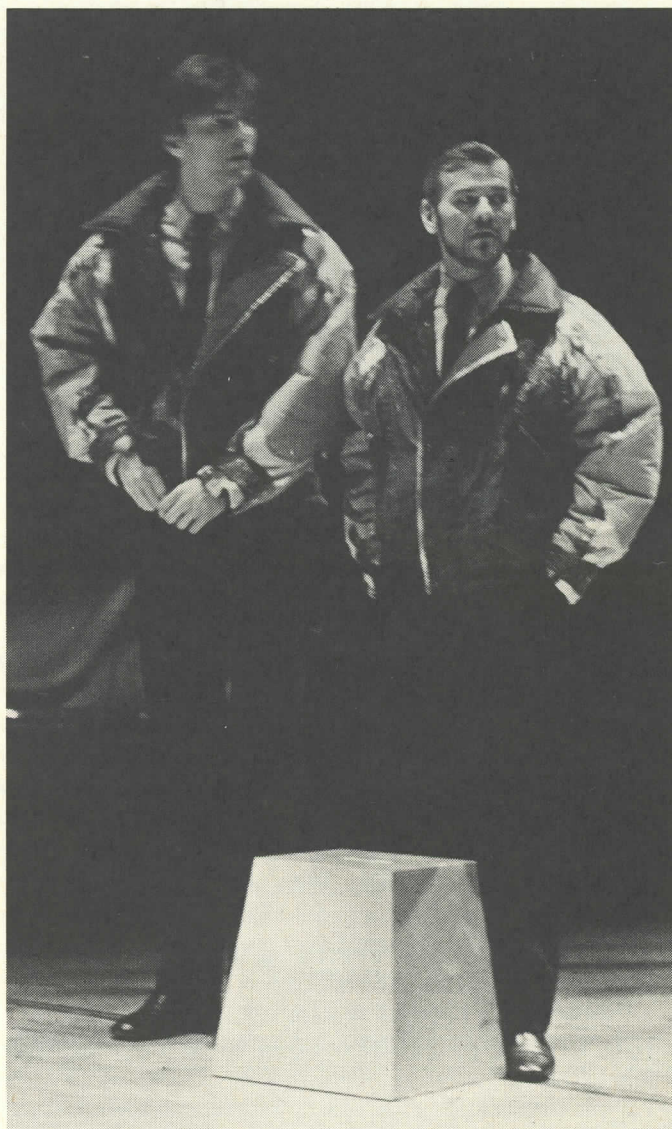
Kun skyde ansvaret fra os.

1:

*Vi bryder os ikke om magt,
har ikke lyst til at sejre.
Sådan sagde de virkelig.*

2:

*Krysteragtigt, som hunde der blotter
struben,
indbyder fjenden til at bide.*



Christian Mosbæk og Jørn Holstein (3. akt)



Gemte muligheder

Vi tror alle på, at der stilles en række muligheder op for vi mennesker i tilværelsen. Det drejer sig blot om at få øje på dem og forfølge dem i et livsforløb. Men ofte kan disse muligheder være godt gemt af vejen i tilfældige spil, i glimmer og gøgl, i fjernsynsnarkomani, i forskellige bedrageriske iklædninger, men også i nogle meget stærke følelser, som vi mennesker kan være bange for at udsætte os selv for: den store frygt, det manglende overblik, den ukontrollerede lidenskab.

Opgave 7)

I »Dr. Strangula« er der ikke ret mange af personerne, der tør tale åbent om deres følelser. Nævn dem der helt banalt vover sig frem med kærlighed og lyst til kærlighedsoplevelser, og kom med et bud på, hvorfor det mon er en politimand, der afleverer de mest sværmeriske bemærkninger i hele stykket?

Når en teaterforestilling netop skal *vis* noget, skal præsentere levende billeder som publikum selv har mulighed for at bearbejde videre, må det være på sin plads at stille spørgsmålet: hvad skal »Dr. Strangula« som forestilling da vise os som publikum? Er der noget at hente for mennesker anno 1985, som hverken tror på skæbnens uovertrufne magt, eller på historierne om dobbeltmennesker der ved midnatstide skifter rolle, ændrer udseende og gebærder sig som en ond ånd. Hvis man udelukkende ser på det melodramatiske plan, kan vi ret hurtigt komme om ved gennemgangen af stykket med en kortfattet vurdering af indhold, spil, ydre ramme o.s.v.

1:
*Så fede er de blevet, og lade,
at de ikke orker at forsvare sig.*

3:
*Kom bare, sagde de,
og åbnede døren på vid gab.*

1:
*Ynkelig den kræmmersjæl,
der ikke vil bekoste en ordentlig lås
til sit eget hjem.*

3:
Sådan nægter de at dyrke os.

1:
Sådan negligerer de os.

2:
Sådan sætter de sig op mod os.»

Svejk i 3. verdenskrig er blevet pacifist og stykket handler om et Danmark der straks har opgivet kampen – i hvert fald den kamp som udkæmpes med våben. Men modstanden er ikke opgivet. Svejk har bevaret sin gamle »identitet« som passiv modstandsmand.

Der er nemlig sket det ganske usædvanlige, at al mad sporløst er forsvundet fra de danske spise- og køleskabe, – så det smørhul, fjenden havde tænkt sig at hente sine forsyninger fra, viser sig at være et tomt forråds-kammer. Til fjenden forklarer danskerne, at de er blevet grebet af en kolossal sult og derfor har spist, hvad der var. Men i det skjulte har man opbygget et udspekuleret transportsystem bag ryggen på fjenden.

Vanskeligheden ved at skrive *Svejk i 3. verdenskrig* ligger i at fjenden ikke på forhånd er kendt. Mens Brecht kunne trække på tyskerne som den fjende, alle kendte og selv kunne identificere, var Svend Åge Madsen nødt til at beskrive en besættelse, vi ikke på forhånd kendte. Væsentlig var det også, at den 3. verdenskrig aldrig kunne blive en gentagelse af den 2. I hvert fald måtte selve modstandsproblematikken blive en anden. Mens det hos Brecht er overlevelseskunstneren Svejk, drejer det sig her om overlevelse på nationalt plan, – om Svejk som en »national strategi«. For ikke at gøre stykket alt for abstrakt er fjenden hos Svend Åge Madsen blevet identificeret som russerne, amerikanerne og kineserne – i tur og orden.

I den 3. verdenskrig får Svejk følgeskab af en fanatisk modstandskvinde, Anita Bjørnsted. Hun og hendes mand har barrikaderet deres villa med skilte, hvorpå der står *atombevæbnet område*, ligesom på den badge hun bærer. Anitas mand er

da også den eneste dansker, som kommer noget til under Danmarks besættelse. Hele stykket former sig som en demonstration af, hvad de gamle modstandsprincipper – sabotage og anden aktiv modstand vil føre til, – en demonstration af at man kun har en chance for at overleve, hvis man nægter at benytte sig af angribernes spilleregler:

ANITA (overfalder Svejk):

Fest i gaden. Det kan du lide. Nu kommer den næste horde væltende. Jeres forbandede, røvsyge idé: Åbne døren, og tage godt mod vores gæster! (slår ud efter ham) Bare stik af!

SVEJK (provokeret):

Du har ikke forstået en skid af det hele, vel? (holder et bræt foran sig). Se, her er vores dør, og du er én der gerne vil ind. Hvad gør du? (Anita banker. Svejk låser. Anita »skyder« låsen op. Svejk står bagved og blir ramt). Nej, ikke sådan. Det var ikke godt. – Lad os prøve igen.

(Anita banker på »døren«, Svejk åbner venligt) Kom indenfor, lad os tale om sagerne, vi ved godt I er de stærkeste, men når vi bare allesammen... (»Sadistisk« løfter Anita sit »våben« og plaffer ham ned med et omhyggeligt skud. Han synker, ramt) Det var heller ikke godt. Lad os nu se om vi ikke kan få det til at lykkes. (Anita banker). Et øjeblik, døren binder! (Foregiver at han vil holde døren. Anita tager et kort tilløb, sætter skulderen mod »døren«, som Svejk i det samme river op – hun tumler ind, falder) Ja. Sådan!

ANITA:

Av. Av for dæ... – mit ben!

SVEJK:

Nu kender du forskel på afrustning og passivt forsvar.

Og med sit passive forsvar lykkes det danskerne at få russerne til frivilligt at forlade landet. For, som oberst Bukov erklærer, inden han tager afsted:

»Jeres husflid! Vindmøller, pusterør og forpustede motionister. Vi er ikke udrustede til at føre stammekrig. (...)

Ved I hvad? Jeg glæder mig til at komme til et land, hvor der hersker lidt orden. Hvor man ved hvem der er ven og hvem fjende. Jeg troede det var en halv ferie, da jeg i sin tid blev sendt til et fredeligt, våbenløst land. Da kendte jeg ikke danskerne. Hellere møde handlekraftige mænd, der skyder på én, end forvirrede tåber, der prøver at hjælpe, men forfusker alt. – Derfor er det et fremstød vi foretager. Alt ville være et fremstød i forhold til det her.»

Hvis man først erkender, at selv en krig forudsætter visse spilleregler, bliver den mest effektive modstand at nægte at spille med, viser Svend Åge Madsen og gentager hermed Dr. Margrethes ord om, at den der »undlader at høre magtens råb, bliver ikke slave«.

Da magtens ubønhørlige stemmer mod slutningen igen lyder fra det høje, får Anita et par gode ørevarmere af Svejk, og så vakler hun lidt, »som en marionet hvis snore er blevet klippet over«.

Tre spil om rolle og identitet

Man kan altså nægte at anerkende fjenden ved ikke at behandle ham som fjende, men som uanmeldt gæst. Hvis man på den måde nægter at give ham »rollen« som fjende – vil han også i længden få svært ved at fastholde sin egen identitet som fjende.

I det Madsenske univers er identitet ikke noget på forhånd givet, men skabt af de roller, som individet har måttet indgå i for overhovedet at gøre erfaringer om sig selv. Tragedien består ikke i, at man er nødt til at påtage sig en eller flere roller, – tragisk bliver det først, hvis man ikke erkender, at det er roller, men forveksler roller med identitet: »selvfølgelig synes jeg ikke, det er forkert at udføre en rolle« – siger Svend Åge Madsen – »men det er betænkeligt, hvis man tror, den er den sande og eneste«.

Herom handler *Uden for nummer*, et stykke om en gruppe unge arbejdsløse i et kollektiv, som søger en fast grund under fødderne i et samfund, hvor de én gang for alle er blevet udelukket fra at komme til at arbejde og der igennem skabe sig en social identitet.

Også *Kasper søger efter tilværelsen*, Svend Åge Madsens seneste hørespil fra 1982, beskriver samme tema gennem en lille købmand fra Brabrand, som opgiver sin vanetilværelse og kaster sig ud i en fantastisk jagt på en af de berømte stjerner fra ugebladene.

Og endelig i *Dr. Strangula*, et stort og alegorisk anlagt drømmespil, der viser os vores liv i dramatisk forkortet perspektiv, og på den måde afslører det identitet, – men i enhver form for erkendelse overhovedet.

Stykket er bygget op som et melodrama i fem akter. Hermed har forfatteren taget udgangspunkt i teatrets mest klassiske trivialgenre. Melodramaet er dels den genre, hvis karakter af iscenesættelse træder tydeligst frem, – dels er det en genre hvis intrige altid opererer med en forudbestemt skæbne og hvis hele dynamik beror på en kamp mod denne på forhånd fastlagte skæbne.

Den unge uskyldige heltinde, Helene har fået tildelt en spådom, som har rystet hende dybt:

»Forudsigelse for Helene Osgren.

Du skal blomstre op, men når du står højest

skal du forfølges, bedrages, indfanges.

Du skal skæmmes og vansires,

torteres og krumbøjes,

miste forlighed og fornuft,

til du med begær griber efter døden«

Det lyder jo grumt, og Helene er da også blevet panisk angst for fremtiden efter dette orakelsvar fra en datamat, og resten af hendes liv kommer nærmest til at forme sig som en flugt fra denne »forudsigelse« – en flugt der til stadighed fører hende i armene på det, hun flygter fra.

Helene forfølges stykket igennem af »skurken« Torsten. Han har på toppen af sin lykke mistet sin unge kone, Louise ved et uheld, han selv har forårsaget. Hun brækkede halsen og hendes død lignede en hurtig forældelsesproces.

Aléa, Louises veninde, der overværede hændelsen, nægtede at angive Torsten, der egentlig ønskede sin straf. Da han således ikke fik lov at sone, besluttede han sig til at være retfærdig: han har prøvet at påføre andre kvinder samme skæbne, som Louise fik: en hurtig og pinefuld død. I skikkelse af Dr. Strangula skalter og valter han med folks følelser, udsteder skrækelige spådomme, der får en selvbekræftende virkning. Det er denne hævnakt, som Helene i løbet af stykket bliver offer for.

Midt i sin ulykke får Helene hjælp af stykkets unge helt, Kim. Han er næsten Torstens diamentrale modsætning: De mange muligheders mand. Egentlig er han ikke meget tilbøjelig til at lade sig binde af en mistroisk og usikker kvinde som Helene. Hans princip er nærmest at skifte tilværelse, så snart han begynder at kede sig.

KIM:

Allerede som barn lavede jeg en liste – for ikke at blive fanget af vanen.

HELENE:

En liste?

KIM:

Over de ting jeg måtte opleve, om jeg så skulle sprænge mig selv. Når jeg læste, snakkede med andre, så film indprentede jeg mig de væsentlige ting – de oplevelser jeg ikke kunne undvære uden at mit liv blev fattigere.

HELENE:

Er jeg virkelig på den liste?

KIM:

Ja. Da du stod i mørket og råbte på hjælp, var jeg hunderød. Min naturlige reaktion ville være at blande mig uden om. Men jeg sprængte min egen ram-

me, gjorde mig til en anden, og trængte ind til dig – for at få et kryds på min liste.

HELENE (koldt):

Fik du så det?

KIM:

»At hjælpe en kvinde i nød«. Ja.

HELENE:

Tak.

KIM:

Hvorfor fornærmer det dig? Det var ud fra et bevidst valg at jeg hjalp dig. Ville du hellere frelses på grund af en spontan, uoverlagt trang til at spille den tapre helt?

HELENE:

Det ville jeg vist.

(...)

KIM:

Du må forstå at du selv tilrettelægger din tilværelse, selv former den.

Kim beslutter sig for at prøve at frelse Helene, men han har en stærk modstander i Torsten, og især i Helenes mistro og modvilje mod at gå ind på hans usikre og vilkårlige betingelser.

Skildringen af Helenes flugt fra spådommen former sig som en skildring af den »virkelighed«, hun flygter fra stykket igennem. Men det vil sige hele livet, for stykket strækker sig over en periode af 50 år. For hver akt bliver der lagt 10 år til personernes liv, og for hver akt flyttes handlingen til et nyt årti: startende i 60'erne og sluttende omkring år 2000.

Dette usædvanligt lange tidsrum, som stykket strækker sig over, illustreres gennem de mange forskellige stilarter, der karakteriserer henholdsvis 60'erne, 70'erne, 80'erne osv og viser dermed det kunstige miljø, hvori personerne er henvist til at skabe en sammenhæng: »Stilblandingerne, »kulissofobningen« giver en fornemmelse af den syntetiske, sammensatte verden personerne lever i, hvor de, trods uvirkelighedsfølelsen er henvist til at prøve at finde en meningsfuld stil gennem stilbrokkerne« – hedder det i forfatterens efterskrift til stykket. Ved at samle disse 5 årtier i et forløb på fem akter, har Svend Åge Madsen skabt en perspektivforkortning, som klart illustrerer, at enhver form for fast afgrænset identitet, enhver form for sammenhæng altid vil være et »fiktionsværk«, og at vi kun har én bestemmelse: at påtage os den opgave, »at digte en sammenhængende, logisk verden ud af det kaos, vi befinder os i«.

Dr. Strangula er Svend Åge Madsens nyeste dramatiske værk i et forfatterskab, som er noget nær enestående i moderne dansk dramatik.

Som dramatiker er han en af de få, der konsekvent har forsøgt at bryde med den store bølge af realistisk og naturalistisk dramatik, som i al væsentlighed kom til at præge dansk dramatik i 60'erne og 70'erne – både på teatret og i fjernsynet.

Han er en af de ganske få forfattere, som har forsøgt at overføre den sprog- og skrifttematiske digtning, som en gruppe forfattere eksperimenterede med indenfor prosaen, til et stort og sammenhængende dramatisk forfatterskab. Og på den måde udviklede han en dramaturgi for sine tekster, hvis udgangspunkt var en ny forståelse af tekstens funktion: ikke afbildning, erkendelse eller agitation, – men en dramatik hvis funktion var kritik. Ved konsekvent at pege på sit værk som en konstruktion, som et fiktivt produkt, kunne han også skabe en forestilling om det, som ikke er, det som er muligt og derved også pege på en vej til menneskets frigørelse.

Dermed placerede han sig også langt fra det politiske teater, som slog på – og prædikede én bestemt ideologi som vejen til menneskets frihed. Svend Åge Madsen ville ikke overbevise sine læsere og tilskuere »gennem en politisk ophobning af argumenter, men gennem en sproglig (og visuel) forvandling af begreberne«. Og derfor blev Svend Åge Madsens sigte også så langt mere alment eksistentielistisk – eller for at udtrykke det med hans egne ord:

»Hvis man sidder i en deterministisk opfattelse, og meget gerne vil have understreget hvor meget rollen præges af samfundsomgivelserne, så vil man lige tilbage, når jeg skriver om det, jeg interesserer mig for nemlig friheden, friheden til at vælge og til at reagere forskelligt på de omgivelser man er i. Bevidstheden om friheden, og troen på den er vigtig, for den kan man som individ stille noget op med. Man kan ændre sin situation hvis man tror på mig, men hvis man tror på den kritik, du nævner, skal det hele laves om, før du kan få det bedre«.

En synsvinkel som trænger dybt ind i stykkets psykologi er den psykoanalytiske, som henter metode og begreber hos den berømte psykoanalytiker C. G. Jung (1875 - 1961). Jung arbejdede med en teori om, at alle menneskers væsen delvis baseres på oplevelser af samme type, som de blot ikke i lige høj grad gør sig klart. Disse oplevelser, som alle har haft betydning for det enkelte menneskes udvikling, følelsesliv og adfærd, har vi glemt eller fortrængt, men de dukker frem i vore drømme, fantasier og tanker om fremtiden som billeder med et ganske særligt symbolsprog. Ved at sammenligne forskellige menneskers drømme kunne Jung finde frem til den konklusion, at mennesket lever et bevidst liv med oplevelser, hukommelse osv., men at menneskets adfærd også er afhængig af et ubevidst lag, som vi ikke kan narre eller lave om på eller støde af os, medmindre vi arbejder direkte derpå.

Jung betragtede menneskelivet som et forløb bestående af en lang række processer, der hver for sig skal gennemleves for at give plads til nye oplevelser. Disse processer opfattede han som overgange, som det er mere eller mindre stridsomt at passere. Fødslen er en sådan voldsom, uafstyrlig hændelse, som vi kun ube-

vidst bærer med os som uforløst rædsel og ubehag. Den næste voldsomme overgang findes i puberteten, hvor vi forlader barndommen og indtræder i det voksne liv. Det er ikke altid rart. I alt fald fandt Jung ud af, at vi oplever puberteten som en tung, ensom vandring over stenede sletter med spidse klippestykker og uhyggelige, uigennemtrængelige skove, til vi når en lysning, et sted hvor der er smukt og rart, og hvor vi har lyst til at blive. Så er rejsen sluttet, og vi har gennemgået det, som Jung kalder en individuationsproces. Vores voksne liv rummer en række træk fra det tidligere forløb, nogle bevidste og andre ubevidste. Heraf præges personligheden.

Således er stykket *Dr. Strangula* en række livsprocesser. De enkelte personer er modsætningsfyldte, ja Torsten er et regulært dobbeltmenneske, som skifter ham hele tiden.

Stykket spænder over et døgn, eller hele historien, eller ... livsforløbet fra fødsel til død som en cyklus, der har stadig nye begyndelser. Kræfter i mennesket ramler sammen med kræfter uden for mennesket eller med andre modsatrettede træk i mennesket selv. Som verden ser ud, kan alle disse kræfter ikke anvendes tilstrækkelig godt til at gøre mennesket

lykkeligt. Men hvis vi lærer at tage hånd om os selv, at bruge *tiden* som en konstruktiv medhjælper, at bruge hovedet til at tro på os selv, og øjnene til at SE med, så vi får øje på alle muligheder omkring os og i os, ja så ...

Derved kommer stykket i sin konklusion med en direkte appel til tilskueren om at leve sit liv, at få øje på mulighederne og turde præge dem, selv om det tilsyneladende bliver en kamp imod en ydre bestemmelse.

På et tidspunkt må mennesket have gennemlevet så mange hændelser, at den livserfaring der derved opnås, kan give forhåbning om et liv i skønhed, harmoni og menneskeskabt glæde.

Til trods for at stykket forekommer brutalt i sin slutning, hvor et liv må gå til, opstår der øjeblikkeligt en tiltro til personer om, at de vil gøre det bedre næste gang, der skal foretages et valg.

Landskabet i slutscenen vil fra en fokusering på den øde strand, skrænten og frykten for faldet og døden, glide over i en fokusering på en ny kilde, hvorfra der helt konkret kan udgå nye strømme, nye kræfter, ny glæde, nyt liv, nye livtag med livet.

Kirsten Borberg og Steen Mourier



Merete Hegner og Runi Lewerissa, i baggrunden Niels Anders Thorn (2. akt)

Udgivelser:

(Prosa)

Besøget	1963	roman	Gyldendal
Lystbilleder	1964	uroman	Gyldendal
Otte gange orphan	1965	noveller	Gyldendal
Tilføjelser	1967	roman	Gyldendal
Modsatterne og Omvendterne	1967	børnebog	Borgen
Liget og lysten	1968	roman	Gyldendal
Tredje gang så ta'r vi ham	1969	kriminalroman	Gyldendal
Maskeballet	1970	noveller	Gyldendal
Sæt verden er til	1971	roman	Gyldendal
Dage med Diam	1972	roman	Gyldendal
Jakkels vandring	1974	roman	Gyldendal
Tugt og utugt i mellemtiden	1976	roman	Gyldendal
Hadets bånd	1978	roman	Gyldendal
Se dagens lys	1980	roman	Gyldendal
Vi? – Vi. Vi!	1982	børnebog	Carlsens forlag
Den største gåde	1982	ungdomsbog	Aschehoug
Af sporet er du kommet	1984	roman	Gyldendal

Svend Åge Madsen:

Født 1939 i Århus. Student 1958 Marse-
lisborg Gymnasium. Påbegyndt mate-
matik studium Århus Universitet. Kor-
tere ophold i USA, Algeriet og Indien.
Det danske akademis store pris 1972.
Nordisk hørespilpris 1973. Kritikerpri-
sen 1976. Preben Harris' rejselegat 1984.

(Dramatik)

Et livstykke i 6 billeder	1965	Jomfru Ane ¹⁾
Hopla, vi ... prik prik prik	1967	Vestergade 58 ¹⁾
Stikord. Spil i 10 stykker	1967	Århus Studenter scene ¹⁾ ²⁾
Rapport fra Internatet	1967	Danmarks Radio ¹⁾ ³⁾
Forestillinger	1970	Danmarks Radio
I virkeligheden	1972	Danmarks Radio ⁴⁾
Dr. Lemmas problem	1975	TV
Man skal høre meget ... (m. Lise Madsen)	1975	Danmarks Radio
Jo værre jo bedre (m. Suzanne Brøgger og Klaus Rifbjerg)	1975	TV
Narrespillet om Magister Bonde og Eline Mortensdatter	1978	Mariateateret
Uden for nummer	1981	Odense Teater ⁵⁾
Margrethe den Milde	1983	Odense Teater
Kasper søger efter tilværelsen	1982	Danmarks Radio
Svejk i tredje verdenskrig	1984	Aarhus Teater ⁶⁾
Dr. Strangula	1985	Aarhus Teater ⁶⁾

Bogudgaver:

¹⁾ Et livstykke og andre stykker	1967	Borgen
²⁾ Teatret i det 20. århundrede 1-3	1975	Gyldendal
³⁾ Dansk radiodramatik 2	1968	Fremad
⁴⁾ Dansk radiodramatik 4	1971	Fremad
⁵⁾ Selvstændig udgave	1981	Drama, Gråsten
⁶⁾ Repertoire-serien nr. 14 og 17	1984/85	Arkona

Men skal vi se på det indre plan, det allegoriske, er det nødvendigt at inddrage en psy-
kologisk dimension i fortolkningen. Dette bringer også stykket hen på et alment
plan, hvilket naturligvis er forfatterens hensigt, når han skriver til os.

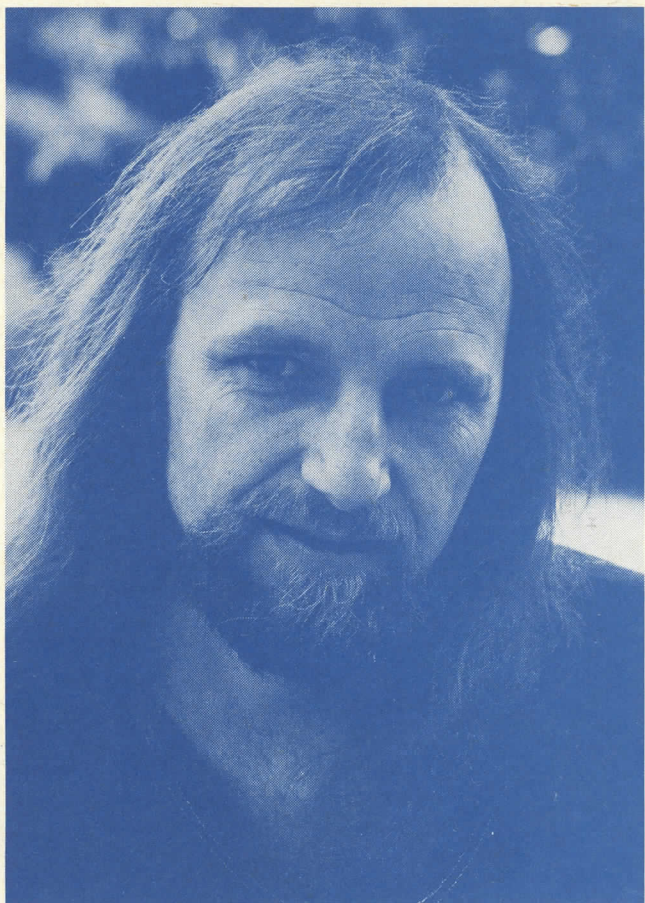
Opgave 8)

Til hjælp for denne psykologiske tolkning kan stykkets symboler indgå, hvad-
enten det er navnesymboler eller miljøsymboler.

Hvilke associationer får man ved stykkets titel?

Hvorfor er navnene Kim, Helene, Alea og Torsten f. eks. benyttet?

Hvorfor er en af scenerne lagt i rokoko-tiden?



Svend Åge Madsen

