

URPREMIERE

DET VELSIGNED BARN

AF ASTRID SAALBACH

AARHUS TEATER · STUDIO

DET VELSIGNEDE BARN

Af Astrid Saalbach

22. februar - 23. marts 1996

Medvirkende:

1. del, foregår nu

Emilie.... Camilla Bendix

Hans, Maltes far.... Thomas Leth Rasmussen

Maria, Maltes mor.... Dorthe Hansen Carlsen

Malte.... Mathias Brun-Rasmussen/Jonas Skaftø

Henriette, Victors mor.... Merete Hegner

Claus, Victors morfar.... Ejnar Hans Jensen

Victor.... Mika Christiansen/Jonas Hammelsvang

Dorthe Glavind.... Merete Voldstedlund

Ali, hendes mand.... Jamal Ahmed Ell Haggi

2. del, foregår ca. 30 år frem i tiden

Camilla.... Dorthe Hansen Carlsen

Carl.... Ejnar Hans Jensen

Trine.... Camilla Bendix

Alberte.... Merete Voldstedlund

Victoria.... Merete Hegner

Nilo.... Ejnar Hans Jensen

Fabruk.... Jamal Ahmed Ell Haggi

Malte.... Thomas Leth Rasmussen

Krematoriemedarbejder.... Ejnar Hans Jensen

Iscenesættelse: Asger Bonfils

Scenograf: Erik Söderberg

Lysdesign: Niels Emil Larsen

Lyddesign: Andreas A. Carlsen

Musikkonsulent: Erling D. Bjerno

Musik:

Lutoslavski: Strygekvartet

Mozart: Strygekvintet, g-moll, K. 216

Forestillingsleder: Bruno Nielsen-Boreas

Instruktørassistent: Michael Marcher

Suffli: Birgitte Hansen

Afvikling lys/lyd: Knud Jacobsen/Erik Dath

Teatermaler: Anne-Marie Kjær

Kostumiere: Hanne Gissel, Mehmet Hilmi

Kostumeassistent: Connie Møldrup

Frisør: Britta Nygaard

Rekvisitører: Viggo Bay, Steen Jonassen

Chef lys/lyd: Jens Ravn

Cheflysdesigner: Niels Emil Larsen

Scenemester: Kai Johansen

Overregissør: Steen Boutrup

Teknisk chef: Jørn Walsøe

Projektleder Væksthuset: Carsten Holst

Markedsføringschef: Leif Due

Teaterchef: Palle Jul Jørgensen

Foto fra afsluttende prøver: Jan Jul

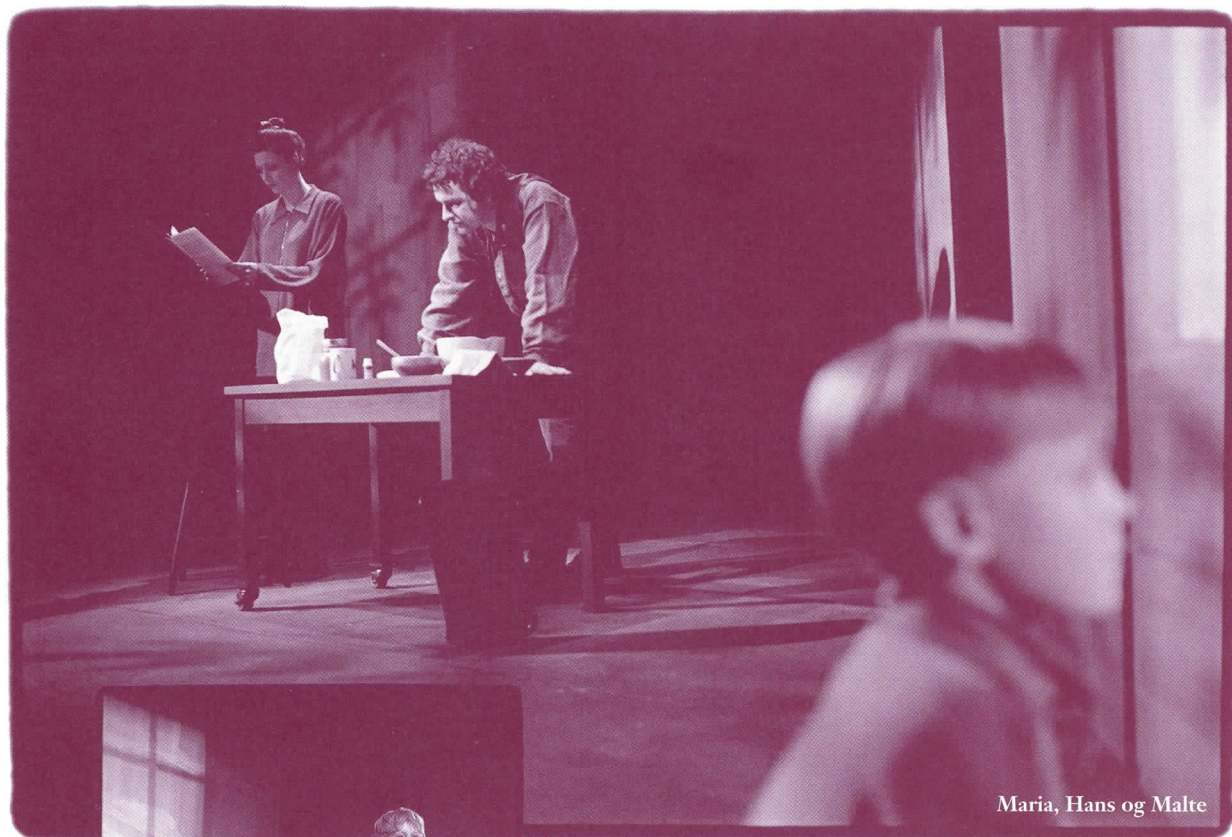
Program og plakat layout: Smidstrup Grafisk Bureau

Programredaktion: Janicke Branth og Leif Due

Tryk: C.C. Print 92 ApS.

Forestillingens varighed: ca. 2 timer 15 minutter inklusive pause





Maria, Hans og Malte



Victor og Henriette

DE GULNÆBEDE SMÅ

Af Suzanne Brøgger

Nu kunne jeg pludselig huske, hvorfor jeg ikke ville have børn. Ikke fordi de ville forhindre mig i at rejse til Nordpolen, skrive romaner eller gå i glitrende selskabskjoler... Det var heller ikke rædslen for at "skifte ble" – den gængse eufemisme for spædbarnet, som i manges mund åbenbart forbindes med endetarmen og dens indhold.

Men da jeg forleden med min veninde, som har mistet et barn og som nu skulle følge sit barnebarn til hospitalet og stå og trøste det, mens det fik foretaget en rygmarvsprøve uden bedøvelse, da blev jeg igen mindet om, jeg aldrig ville have børn. For jeg kan ikke bære børns lidelser. Hvis bare man kunne tage al smerten på sig selv, men i vores familie er et lille barn lige blevet opereret i hjertet og ingen kan rive hjertet ud af sig selv for barnets skyld.

Jeg husker dengang jeg sad med mit barn i feberkrampe i en Falckvogn på vej til det nærmeste børnehospital, en times kørsel, iført natkjole, med angsten for meningitis – og gerne ville.

"Jeg gider ikke se en film, når jeg ved, hvordan den ender", hører jeg af og til nogen sige. Hertil kunne man jo svare: Så gider jeg heller ikke føde børn.

For det er jo absurd, at vi overhovedet orker at holde os selv i live, når vi alligevel skal dø. Vi køber vatpinde og gavepapir, tager eksamener og graver have, selv om vi skal dø.

Men ingen steder bliver absurditeten så himmelråbende potenseret som i børnenes tilfælde. Det liv, man har født og passet og vugget og sunget for og pludret med og fortalt til, kravlet, kildet og sovet med, det liv er – dødeligt, og hele tiden i fare for at forsvinde igen. Det liv, man har båret under sit hjerte, op af trapper og bjerge, som man har slæbt i sine arme og siden i en kurv, det liv er prædestineret til at falde ned af spiseborde (i min familie er vi alle faldet ned af borde som babyer, og os er der ikke noget i vejen med xzcvbnmxzcvbnmøæl-

kjhgf). Senere skal de falde ned af trapper og træer. De skal falde i vandet (og være nær ved at drukne), og ikke mindst skal de falde for en eller anden stodder eller dulle, der ikke nødvendigvis vil dem noget godt. De skal falde af på den helt og holdent eller falde igennem samfundets samtlige masker. Røveren, morderen, narkomanen og luderer er alle faldet igennem i forhold til forældrenes forventninger. Engang lå røveren, morderen, narkomanen og luderer i hver deres lille bitte lyserøde eller lyseblå babytaske og blev kysset og kælet for. Eller de lå i en kuvøse stablet med elektriske tog, bamser og kæmpeøgler i nylonplys.

Summa summarum: Børnene skal – uanset om de hver morgen vågner med en sang på læben og slutter dagen med en piruette – igennem en hel skov af lidelser, og jeg fatter ikke, hvordan andre mødre kan holde det ud.

"De fortrænger det", sagde min veninde.

Jeg erindrede, at min mor havde lidt af mareridt indtil hun døde sidste år som 71-årig over at hun ikke havde mælk nok til, at amme børnene i Rumænien.

Da angsten for børnenes lidelser er så lammende og gør os så afmægtige, kan jeg til nød godt forstå de mennesker, der parterer deres børn og serverer dem helstegt til middag, eller parrer sig med dem om natten. For så er de fri for den. Angsten for at der skal ske børnene noget. Så er det sket.

Barnet i mit hus har allerede gennemskuet, at moderen slet ikke er så stærk og suveræn, som hun lader.

"Jamen, jeg er jo nødt til at skjule min følelse af gru, den skal jeg da ikke bebyrde barnet med", sagde jeg til min veninde, "Den må jeg selv bære."

"Nej", sagde min veninde. "Det er derfor kvinden har en mand. Han skal hjælpe kvinden med at bære den. Det er netop meningen med manden".

Å propos tidens tilbagevendende spørgsmål: Hvad skal kvinder egentlig bruge mænd til?



Ali og Dorthe Glavind



Malte og Emilie

DEN VELSIGNEDE MIDDELKLASSE

Af Carsten Jensen

Astrid Saalbachs "Det velsignede barn" er jo vistnok en komedie, og når jeg siger vistnok, skyldes det, at den latter dette morbide stykke vækker, ikke ender i nogen befrielse. Det er jo komediens normale bevægelse: man bringes til at le af sin egen selvretfærdighed, og en større mere løfterig verden åbner sig, når snæversynets barrierer er faldet. I tilfældet med Astrid Saalbachs "Det velsignede barn" åbner der sig i stedet en afgrund.

Det er et stykke, der handler om angst, og det er et stykke, der handler om de sutteklude, hvormed en hjem søgt middelklasse holder angsten på afstand, mens den fejlagtigt forveksler sine egne neuroser med fremsyn, tolerance og åbenhed mod verden. Det er alle disse litanier, som vi i den offentlige debat har vænnet os til at betragte som progressivitetens og det bekymrede engagements emblemer, der her klædes af og afsløres som fordomme. De uanfægtbare lirumlarum'er fra en feminisme degenereret til magtkamp, økologiens romantiske misforståelser, kaos-teorien, den sidste nye verdensforklaring, der tages til indtægt for universets spontane partitagen for en selvtilfreds middelklasses visioner.

Vi er vant til at se racisme, nationalisme og småborgerlighed udstillet og latterliggjort i en midt- og bekræftelsessøgende satire, der foretrækker selvgodhedens staldvarme, fremfor den sande satires nøgterne kulde. Nu viser Astrid Saalbach, at fordømmenes modstandere også er fordomsfyldte. Det er derfor, latteren ender med at forstumme i konfrontationene med "Det velsignede barn", for det er aldrig rart at se sine håb udstillet som fordomme. Klichéen passer: Det er os selv, vi ler af, når Astrid Saalbach stiller sine morderiske tableauer op, men

på en måde som ikke passer os. Her gæes der for tæt på i en komedie, som også er antikomedie, fordi den nægter at forløse.

Astrid Saalbach tager egentlig ikke parti. Hun har ikke bekendt sig som anti-feminist, anti-økologisk, anti-en-eller-anden-moden-verdensanskuelse, hun har blot opstillet en hypotese om fremtiden, om en af de mulige fremtider, der ligger i kimform i vores ord, forestillinger og handlinger, hvor feminisme ikke blot er et berettiget krav om lighed mellem kønnene, men også bebuder af en darwinistisk kamp på overlevelse mellem det såkaldt stærke og det såkaldt svage køn, hvor rollerne hurtigt kan byttes om for at ende med den ene parts undergang, med mændene i rollen som tjenestepiger, slæbende rundt på uanvendelige, muterede kønsorganer i komisk protest mod deres egen tilsidesættelse.

Det er naturen, som vi drømmer om at forsones med i et nyt holistisk inspireret favntag, men hvis omfavnelse måske skubbes til side til fordel for andre, mere levedygtige arter, ubarmhertigt og nådesløst optaget af sin egen reproduktion.

Der er kaosteorien: En minimal forskydning af komponenterne vil give et anderledes resultat end ventet, siger en person i stykket. Det er vor garanti for en bedre, mere menneskelig verden, siger tidens optimistiske videnskabssjournalister i stort anlagte, sentimentale manifeste om at mærke verden. Astrid Saalbach siger noget andet:

De minimale forskydninger kan lige så godt resultere i, at vore håb blot viser sig at være vore mareridt i kimform.

Det samme siger matematikeren i Steven Spielbergs



Hans og Maria



Victor, Claus og Henriette

Jurassic Park, men "Det velsignede barn" er ikke som Spielbergs film for børn. Det er Jurassic Park for voksne, et katastrofe-scenario om vores angst, selv gode fordomme, indre forkrøblinger og gensidige fremmedhed. I en tid, hvor det meste teater er potentielt børneteater, skal der nok blive flæbet over, at Astrid Saalbach er så koldsindigt dissekerende, som hun er, og vor klæge Biedermeier-tid vil uundgåeligt anklage hende for hjerteløshed, og til det kan man kun bemærke, at netop et vist mål af hjerteløshed er en vigtig komponent i det intellektuelle mod til at sige sandheden. Vor tid kræver jo rigtignok udfordringer af kunsten, men den kræver samtidig, at provokationerne ikke må gøre ondt eller vække ubehag. Med udfordringer mener den smiger. Men Astrid Saalbach nægter at smigre.

Børnene står i centrum i dette stykke, mærkelige, fremmedartede, fremfor alt stumme børn, som forældrene betragter, som om de tilhørte andre arter end dem selv, hvilket de da også ender med at gøre, som den karismatiske Malte, der i stykkets på en gang logiske og absurde indslag begynder at få fjer. Forældrenes holdninger til deres egne børn er skjult eller åbenlyst fjendtlige, som Maltes mor, der har frygtelige drømme, hvori hun myrder løs på børn, eller Emilies far, en engageret samfundsdebattør, der på tv-skærmen prædiker mod racismen, men som uanfægtet overhører sit eget barns bønner om hjælp, og siden, da det går til grunde, benægter sit ansvar.

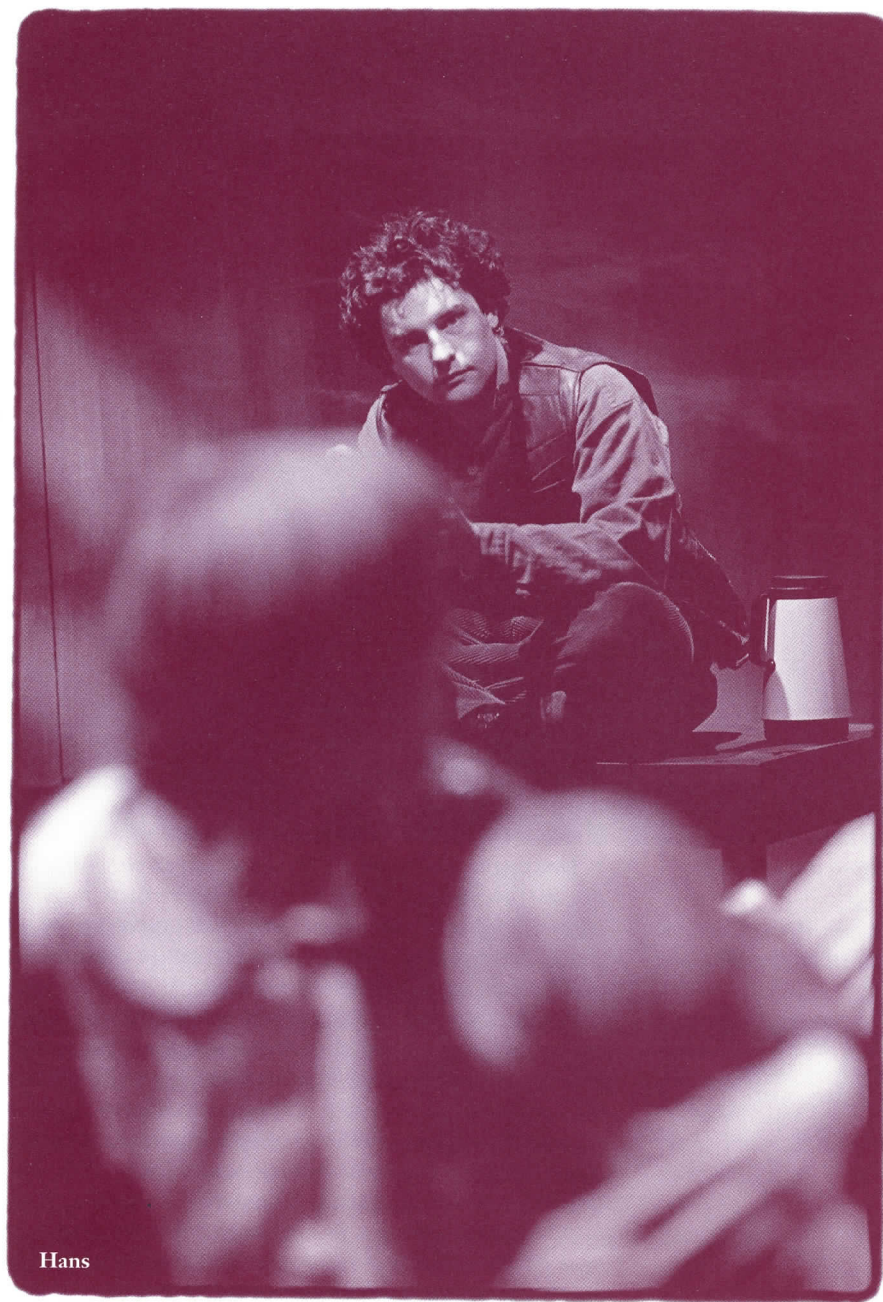
I anden akt har stykket taget et spring tredive år frem i tiden: Kvinderne, der nu har magten i samfundet, ved, at de er den sidste slægt i en uddøende race. Børnene nægter at leve mere end et par måneder. Malte, der er på evig flugt, er en oprører uden program, egentlig ikke andet end en katastrofebebuder. For hvilken følelse er fuldstændig fraværende blandt samtlige stykkets per-

soner? Medlidenhed. Og hvilken følelse er altdomine-
rende? Overlevelsesvilje. Malte er et logisk produkt af denne velbjergede middelklasse, der under engagementets og fremtids-bekymringens maske, er besat af sin egen overlevelse uanset prisen. Han er en Johannes Døber uden andet budskab end biologiens ubønhørlige krav om livets blinde fortsættelse.

Så er vi fremme ved dyrene på marken, der indleder og slutter stykket. Hvem er de?

Os selvfølgelig. Om et stykke tid – eller nu. Og hvad er det for en gammel historie, de hele tiden taler om, hvad er det for et stort øjeblik, som de afventer med så tilpas megen andægtighed, som de nu i al deres distræte blodtørst formår at mobilisere? Det velsignede barn, som den stumme Victor, nu muteret til den svage Victoria, skal føde: Menneskehedens afløser, Rosemarys Baby, et stykke djævleyngel, en Antikrist – for det er jo også en parodi på Kristi fødsel, dyrene bebuder derude i mørket på marken – for hvem Nietzsche's ord gælder: "De svage og mislykkede skal gå til grunde, det er vor menneskekærligheds første sætning." Og sådan triumferer naturen til sidst: I en spot over vore bestræbelser, i en ophøjet ligegladhed med alt menneskeligt.

"Det velsignede barn" er ikke noget kynisk stykke, men det er et spejl for en kynisk tid, der under sin fremtidsjammer ikke gemmer på andet end jernhård overlevelsesvilje. Man skal aldrig forveksle budbringeren med budskabet, men sådan reagerer en fornærmet og selv god tid ofte på anklagen om at være amoralsk. "Det velsignede barn" er en komedie om en amoralsk middelklasse (hvis yndlingsbeskæftigelse paradoksalt nok er moraliseren), som henter sin kraft fra virkelighedens eget drama. Det er os selv, der står på scenen, og jo mere groteske skikkelserne i "Det velsignede barn" forekommer, jo bedre ligner de.



Hans

“Et typisk dekadence-symptom er, når det anses for problematisk at drage omsorg for børnene. Fra alle sider rejses dette “at passe børnene”, som det største problem. På denne baggrund er det ikke underligt, men alligevel et uvant fænomen, at børn blir sindssyge. Det er “normalt” at voksne blir det, om jeg så må sige. Men der skal uhyggeligt stærke nedbrydningskræfter til at pille ved et barns livskraft og gøre det psykotisk. Dette er ikke desto mindre så almindeligt, at man må kalde det en tendens, al den stund enhver dansker, så godt som, kender nogen der har et sindssygt barn, eller et barn der har forsøgt selvmord. En officiel undersøgelse, som en god ven fortalte mig om, viser at børn i 10 års alderen ikke nærer noget håb til fremtiden og foretrækker at leve fra bånden i munden. (Popcorn). Hvis dette virkelig skulle være tilfældet, må man mistænke, at der er blevet fremkaldt en mutation, nærmere fjerkræet end mennesket – en fejludvikling, velsagtens. De fejede og prydede huse i vores samfund er propfyldte med demoner.”

Suzanne Brøgger: Brøg, 1980

DET ER DRAMATIK SKREVET IND I EN POLITISK VIRKELIGHED

Af Birgitte Hesselaa

Der er en stor sammenhæng og konsekvens i det dramatiske forfatterskab, vi hædrer i dag. Astrid Saalbach hører til den type af forfattere, der i en vis forstand var der med det samme; med debut'en som dramatiker, radiospillet "Spor i sandet" fra 1981.

Der er det let science-fiction-agtige præg: **Tiden** er nu – eller om lidt. Der er et samfund, som viser sig indirekte, anonymt som et pres. Der er de arbejdsløses angst for at være borte fra telefonsvareren mere end de 5 tilladte timer. Og så er der ikke mindst den uhåndgribelige, men meget nærværende angst, som det ikke rigtigt er til at give grunde for.

Det er, som om verden hele tiden kan kæntré. Selv naturlovene føler man sig i glimt usikre på i Astrid Saalbachs dramatiske univers. Der er regn, der ikke vil holde op. Det kunne være syndfloden. Der er øde strækninger, som ingen betræder. Vi kunne være de sidste mennesker i verden. Men som det måske vigtigste er der usikkerheden på, om de rammer, der er omkring personernes eget væsen, om selve deres identitet kan holde.

"Pludselig syntes jeg ikke jeg kunne kende mig. Det var som om jeg stod udenfor mig selv, og så på det hele, som

om det var en drøm, eller en gentagelse af noget, jeg har oplevet før – for længe siden."

Sådan siger hovedpersonen i det senere radiospil "Skygernes Børn".

Det viser sig, i debutspillet "Spor i sandet", at en del af mareridtet udspiller sig i hovedpersonens nattedrøm. Dagens virkelighed er kun en ramme. Og det er ganske vist, hører vi, at man som arbejdsløs skal indtale besked på sin telefonsvarer og kun må være borte i 5 timer. Men det er denne drømmeverden, dette "andet", hvori spillets dynamik ligger. Og det er i sin lytten efter dette "andet" spillet tegner dramatikerens fysiognomi, som klart er tilstede fra debuten.

Interessen for det "andet", og for personer med en flydende identitet, personer, der er mere eller mindre på vej ind i dette "andet" stiller nogle radikale krav til det dramatiske udtryk.

Der ligger noget dér, nedenunder replikken. Men det er før-sprogligt, og det er kaotisk. Der er ikke en sandhed, som kan trækkes frem og formuleres efter at dramatikerens sandhedsmaskine har haft personerne en tur igennem den dramatiske mekanik.

Det er Astrid Saalbachs kunst at fremstille denne dagligdag så uskyldigt, at ethvert ansvar for angst ved den ser ud til at påhvile modtageren. Der sker jo ikke noget, der er jo ikke noget at være bange for. Alligevel: ved at arbejde med ganske små forskydninger i realisme: Et usædvanligt vejr, for eksempel, en usædvanlig fugt, kan det lykkes at få modtageren til at gyse ved replikker som:

"Det eneste der kan trives her er planterne. Se hvor rosengeranien er vokset. Den dækker snart for lyset og tager al udsynet. Nej, lad være med at røre den".

**Tale til Astrid Saalbach
ved overrækkelsen af
Danske Dramatikeres
bæderspris, 1995**



Foto: Hans Borch



Astrid Saalbachs fire første dramatiske arbejder, tre radiospil, "Spor i sandet", "Bekræftelsen" og "Skyggernes børn" og et TV-spil "En verden der blegner", handler alle om unge mennesker. De har kvindelige hovedpersoner. Og tematisk har de det til fælles, at de handler om den følelse af overflodighed og af mangel på mening, som hænger sammen med, at de ikke kan komme i arbejde. De er socialt uvirkelige. De lider af mangel på mening – et tema, som senere skulle vise sig at være det måske mest centrale overhovedet i Saalbachs dramatik. Her er det bundet til en social afgrænset problemstilling. Det er dramatik skrevet ind i en politisk virkelighed. Der er i den en protest. Et oprør på "meningens" vegne. Og al-

ligevel har man jo en følelse af, at det hele ikke er løst med alle unge i arbejde...

Den mistanke bliver til fulde bekræftet i Astrid Saalbachs første stykke for teatret, "Den usynlige by", som havde premiere på Hippodromen i 1985.

Stykket har en genial grundidé. Den arbejdsløse unge pige, Mette, er så heldig at få arbejde. Trods manglende erfaring bliver hun medhjælper på et plejehjem, hvor arbejdet kører efter faste rutiner med særlig vægt på kontrollen med de gamles afføring og renlighed – en målsætning, som fastholdes til det sidste, mens presset gradvist øges: flere og flere gamle mennesker anbringes

i "Den usynlige by", i skyllerum, gange og opholdsstuer. Og i takt med presset, forandres Mette fra at være den livgivende unge engel til at blive som de andre: Professionaliseret. Der er et oprør undervejs. Da en af de gamle viser sig at være død i nattens løb – uden at nogen har været hos hende, uden at døden bliver til andet og mere end et praktisk forhold, en forandring i et puslespil. Mette vil sige op: "Alting bliver så meningsløst". Men hun lokkes på plads, moderligt, af den ældre Inga. Moderens dobbelthed, forholdet mellem mor og datter, er et gennemgående tema hos Saalbach – fuldt udfoldet i TV-filmen "Myung", om det velfungerende danske ægtepar, som nedbrydes af forholdet til et adoptivbarn fra den tredje verden, pigen Myung. Hun forbliver stum meget længe, skønt hun forstår alt. Myung stjæler mad. Og ender med at bringe Elisabeth, modern, ud over grænsen, til selvmordet. Der var seere, som protesterede voldsomt over denne, syntes de, racistiske og helt urealistiske fremstilling af forholdet mellem fremmede adoptivbørn og deres plejeforældre. Som havde svært ved at opleve den stumme Myung som den metafor, den udløsende kraft, hun er tænkt som.

Myung er som person det nærmeste Astrid Saalbach er kommet på at gøre "det andet", det før-sproglige, til en person. Og denne materialisering gav da også skæve reaktioner.

I kærlighedsofferet, som kulminerer med hendes selvmord, er der det kristne kærlighedsbudskab forvrænget til sin principfaste konsekvens. MYUNG er noget så sjældent som en moderne tragedie. Og det er den fordi stykket ikke anviser veje ud. Myung, pigen selv forbliver uforklaret, grundlæggende stum. Derved fremkalder hun – i en smertelig proces – "det andet" hos de andre. Hos Elisabeth først og fremmest, der bærer på forestillingen, om at hvis bare man elsker nok, kan verden forandres. Det er hende, der bliver forandret, må vi tro. Desillusioneret. Men Myung er der stadig.

Grundhistorien er fra forfatterens side nådeløs. Og man skal i det hele taget ikke tage fejl af denne dramatikers slagkraft. Det er ikke udefinerbart og sart altsammen. Der er også svaner, der får halsen skåret over. Og

der er Elisabeth, der finder Myungs hengemte, forrådnede, stjalne mad, som er blevet til lutter mider og orme. Og tvinger sig selv til at spise af det. I et forsøg på identifikation? Som et billede på den forrådnede kærlighed? Billedet er ligeså mangetydigt, som uafrysteligt.

Apropos, hvad det vil sige at være god: Der foregår gennem forfatterskabet en diskussion med kristendommen. Der er konfirmationer. Der er bryllupper. Der er en præst. En degn. Men kristendommen fungerer mest som en form for radikalitet nede et sted i det førsproglige, i det, som vi bærer med os som spor og som fornemmelser.

Astrid Saalbachs to seneste skuespil, "Miraklernes tid" og "Morgen og aften" ligger denne diskussion som et svagt lydspor nedenunder handlingen.

Og her er der så god grund til at stoppe op. For disse to sidste skuespil markerer et væsentligt spring i Saalbachs kunstneriske teknik og i hendes beherskelse af formen. Nu er scenen splittet op. Handlinger krydsklippes. Teksten har mosaik-karakter. Og i den sidste, "Morgen og aften" er der endda ultra-korte dialoger mellem personer, vi ellers ikke ser. En slags sketches. Skitser.

Teknikken gør scenen til et undersøgelsesfelt, hvor een handling understøtter eller kontrasterer en anden i eet samlet kontrapunktisk arbejde omkring "noget" i vores fælles samtid. Det er en teknik, som ligger længst muligt fra den amerikanske dramaturgis krav om stadig fremdrift, stadig konflikt. Og dens effekt står og falder med forfatterens evne til at ramme et fælles "noget", at finde ind i den før-sproglige undertekst, som tilskueren selv kommer med. Det er en ny måde at afbalancere det sagte og det usigelige på. Og det er også en mere anfægtet, man kunne også sige en mere medskyldig forfatter, der gør det.

I "Miraklernes tid" finder den unge, arbejdsløse pige, Anne, i en scene resterne af en demonstration. Teksten på de iturevne stykker papir lader sig ikke samle. Men den lyder på een gang af fortid og 1968 og af fremtid. For der tales både om den kapitalistiske verdens udbytning af mennesker og om "næstekærlighed". Og



Camilla og Trine



Camilla, Victoria og Trine



Camilla og Trine

mens teksten viser os en nedslidt verden, præget af stigende pres i arbejdslivet, faldende social omsorg for det udstødte, vandrationering og krise.

Den undersøgelse, der foretages i "Miraklernes tid" foregår i randområdet af noget, der opleves som et åbent sår: At der tilsyneladende, for disse mennesker, ikke er nogen tredje vej mellem egoisme og selvdestruktion.

I Astrid Saalbachs seneste skuespil "Morgen og aften" forekommer en lille sketch mellem to mænd, A og B. De ser et stjernes kud på nattehimlen. Eller rettere: Den ene gør det først. Og han har så retten til at ønske. Det er fortvivlende. Han kan ikke samle sig om eet, virkeligt brændende ønske. Der var engang, han havde den slags

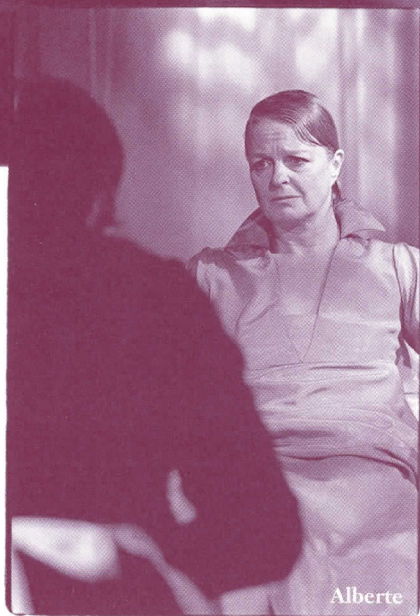
ønsker. Nu ender han med at ønske, at han aldrig havde set det stjernes kud.

Der ligger bagved hele Astrid Saalbachs dramatiske produktion et utopisk, et stort, muligt, radikalt ønske, som jeg tror, der må være mange, der kender. Det er et ønske, om at **det hele** kunne standses, at man kunne begynde forfra, som det hedder i "Den usynlige by". Dette ønske har hun håndteret med stadig store teknisk originalitet igennem sine dramatiske værker for radio, TV og for teatret. Og med evnen til at lade det lyse på baggrund af en skiftende social virkelighed, til at ajourføre for os, hvor de nu murrer, hvor nu "det andet" melder sig.

(Lettere forkortet)



Nilo, Malte og Trine



Alberte

