

SKYLIGHT



AARHUS TEATER • STUDIO
PREMIERE 22. FEBRUAR 1997

SKYLIGHT

AF DAVID HARE

MEDVIRKENDE

Kyra Hollis Mette Kolding

Tom Sergeant Waage Sandø

Edward Sergeant Caspar Phillipson

Iscenesættelse: Kirsten Peuliche

Scenografi: Peter de Neergaard

Oversættelse: Viggo Kjær Petersen

Lysdesign: Bo Høgh Jensen

Lyddesign: Kurt Bøje

Premiere: 22. februar 1997

Forestillingens varighed:

ca. 2 timer og 30 min. incl. pause

sponsorer for Aarhus Teater



Martin



MORGENAVISEN
Jyllands-Posten

- Forestillingsleder: Trine Tue
- Instruktørass.: Susanne B. Bredtoft
- Suffli: Birthe Rasmussen
- Afvikling lys/lyd:
Bo Høgh Jensen/Jonas Kongsbach
- Teatermaler: Anne-Marie Kjær
- Kostumiere: Hanne Gissel, Mehmet Hilmi
- Kostumeassistent: Viggo Eriksen
- Frisør: Britta Nygaard
- Rekvisitører: Viggo Bay, Steen Jonassen

- Chef lyd/lys: Jens Ravn
- Cheflydsdesigner: Niels Emil Larsen
- Scenemester: Kai Johansen
- Overregissør: Steen Boutrup
- Teknisk chef: Jørn Walsøe
- Dramaturg: Janicke Branth
- Markedsføringschef: Leif Due
- Teaterchef: Palle Jul Jørgensen

- Originaltitel: Skylight
- Teaterforlag:
Nordiska Strakosch Teaterförlaget ApS
- Urpremiere: 1995
- Foto fra afsluttende prøver: Jan Jul
- Plakat & program-layout:
Smidstrup Grafisk Bureau
- Plakاتفoto: Kirsten Klein
- Programredaktion: Janicke Branth & Leif Due
- Tryk: C.C. Print 92 ApS







Tom

ÅRTI TIL VURDERING

af Georg Metz

Periodeinddeling i årtier: halvfjerdserner, firserne, halvfemserne o.s.v. forekommer ikke altid lige hensigtsmæssig.

Blot det forhold, at det tredje ciffer i et årstal byttes ud, er naturligvis ikke ensbetydende med, at verden forandres så afgørende, og at et efterfølgende årti kan beskrives markant anderledes fra det forudgående. Ved nøjere eftertanke forekommer således en grænsepæl hamret ned ved nytår 1990 temmelig ilde anbragt. Firserne og halvfemserne adskiller sig næppe fra hinanden, men glider på mange måder sammen i ét. For indeværende tyder heller ikke meget på, at de sidste år inden 2000 vil hensætte det svindende decennium i en kategori for sig selv.

Om halvfemserne skal bedømmes over en bredere horisont end almindelig navlebeskuelse, bør man formentlig finde det karakteristiske ved tiåret i økonomiske og sociale forhold, der grundlagdes længe før, og som kom til at virke ind på samfunds- og adfærdsstrukturerne op til nu – og netop nu. Synspunktet hænger blandt andet sammen med en vurdering af generationsudviklingen, der jo strækker sig adskillige år tilbage i tiden.

Dette er ensbetydende med at tegne et signalement af ungdomsgenerationen fra tresserne, som i halvfemserne blev

midaldrende og af samme årsag udgjorde samfundsindflydelsens tyngdepunkt.

Disse efterkrigstidsbørn, hvis forældre havde baggrund i vareknaphedens og verdenskrisens mangelsamfund i trediverne, voksede op under en i den grad eksplosiv velstandsstigning og vareoverflod, at de kunne tillade sig at reagere mod materialismen, i ord og handling tage afstand fra forbrugersamfundet – og samtidig nyde dets uomtvistelige goder. Umiddelbart forekom den udvikling, højkonjunkturerne som følge af efterkrigsboomet havde afstedkommet både stabil og entydig i sin opadrettede dynamik. Fuld kraft frem med rigelig plads til periodisk udflipning. Risikoen ved at melde sig ud af rotteræset var til at overse. Sikkerhedsnettet spændt ud, så længe cirkus var åbent. I en fjern og uvirkelig fremtid ventede folkepensionen, som givetvis til den tid ville være bragt fuldt på niveau med arbejdslivets indkomst. Hvis lægerne da ikke fandt på noget forinden, således at alderdommen – for slet ikke at tale om døden, den uanstændige, kunne aflyses takket være reparations- og udskiftningskirurgien, som jo en dag ingen grænser ville kende. Verden kendte i det hele taget ingen grænser for vækst. Plads for alle – også for dem der ikke ville.

Pludselig energimangel, efterfølgende konjunkturkrise og en voksende, snart smertelig erkendelse af vækstens umånerlige omkostninger for miljø og mennesker, ændrede på relativt få år alle præmisser og afslørede, hvor skrøbeligt det foreliggende velstandsgrundlag havde været.

Da festen var forbi og det kom til stykket, anskueliggjorde velfærdsborgerne, hvis ordforråd engang havde indbefattet begrebet solidaritet, at de i betragtelig og politisk afgørende mængde var parate til at omkalfatre sindelag og adfærdsmønstre og i krisen rykke sig selv nærmere.

Reaktionen, som jo her til lands fik substans i form af en halv snes års borgerlige Schlüter-regeringer, fulgtes op af nye ungdomsårgange, der bidrog med at sætte deres hurtigstribede præg på firsernes kunstige økonomiske optimisme – og derved – ufrivilligt formentlig – skrev drejebog til et utal af senere virksomhedssammenbrud. Også Schlüters optimistiske grundlag viste sin mangelfulde beskaffenhed og revnede med et brag. Den ideologi, der måtte have ligget til grund for sammenbruddet, gik parentetisk bemærket skyldfri ud af jammeren, eftersom optimismens fader jo havde afskrevet ideologier som noget bras.

Derfor kunne man med god samvittighed indskrænke sig til at opfatte firserfiaskoen som en ubetydelig systemfejl

frem for et fundamentalt svigt, hvilket igen fik betydning for den umiddelbare eftertids fortsættelse i management-spor.

De mere tungsindige, der havde stået uden for denne normbrydende og hektiske iværksætterkultur og krampagtigt søgte at fastholde ellers udmanøvrerede samfunds- og moralværdier som solidaritet og loyal fællesskabsfølelse, måtte – og må for den sags skyld – betragte de dynamiske og demonstrativt egocentrerede sig-selv-nærmest-finansaktører med skepsis, for ikke at sige fjendtlighed.

På akkurat samme måde som disse lykkeriddere, der forstod at udnytte regler og genveje til lovens grænse – og ofte over – opfattede skeptikerne som uddaterede hængehoveder og gammelmødige.

Disse modstridende anskuelsers respektive symboler og våbenmærker tydeliggjordes og markeredes yderligere i halvfemserne. Mørkt tøj og silkeslips i BMW, rigdommens mærkevarer, som man ikke mere opfattede det vulgært at skilte med, stod mere end nogensinde i kontrast til murerskjorte, fjällräv og trædecykel. Ligesom medlemsskabet af HandelshøjskoleVenstre kontrasteredes af den organiserede modstand mod Unionen.

Tilhørsforholdene til disse livsstils-sammenslutninger kom derimod ikke til at repræsentere politisk set struktur-fremmende udviklinger. Snarere tvært-

imod. Medlemsflugten fra de politiske partier accelererede, og medvirken i interesseorganisationer og anden politisk virksomhed syntes snarere at ligne en understregning af en fælles tendens i de vesteuropæiske befolkninger til at fordele sig i subkulturer efter åbenbar trang og tilbøjelighed.

Kun overordnede og indlysende symboler som kongehus, juleaften og håndboldlandshold bringer for en stund disse subkulturer sammen. I England tydeligvis mere problemfyldt, hvorfor det konservative regeringspartis modstand mod national suverænitetsafgivelse til Europa også kan forstås så meget desto mere indædt.

I *Skylight* mødes to sådanne subkulturer: den entreprenante forretningsmand, der befinder sig i en blanding af afsky og vellyst i pengemiljøet og hans yngre elskerinde, der har vendt den indlysende sociale og økonomiske fordelagtighed ryggen og bor midt i elendigheden. Tidligere har de to skabt deres helt private subkultur, kan man vist roligt sige. Nu forsøger de vel igen, uden at det her skal røbes, hvorledes dét projekt spænder af. I Storbritannien er baggrunden for denne fuldt bevidste organiseren sig i samfunds undersamfund ganske vist en realitet på en noget mere dystre baggrund end i Danmark og har i øvrigt også stærkere rødder i et betydeligt mere indædt klassesamfund.

Det er ikke for meget sagt, som David

Hare har udtrykt det, at alting for briterne stadig må anskues fra den sociale og kulturelle ruindyng, premierminister Margaret Thatcher efterlod sig. Det var så grelt, at skrivekunsten i Storbritannien ikke har kunnet undgå at lade sig præge af råheden og forsøg på et opgør.

Usikkerheden og tvivlrådigheden – med hensyn til de kasserede, ruinerede eller vaklende, forsøgsvis nye værdigrundlag – er dog fælles for halvfemsernes europæere, og udgør måske det mest karakteristiske fællesskab i årtiet. Den antyder også én blandt utvivlsomt flere årsager til politikernes rådvildhed. Skal de søge at efterkomme markedets behov og danne deres politik og samfundet herefter, eller skal de selv skabe markedsbehovene? Går det overhovedet som reformator eller blot som engageret samfundsborger at vende ansigtet mod vinden og trodse denne eneste og simple samfundsideologi, der lader til at klare sig i en verden, hvor subkulturerne har travlt med at definere deres egne regler og normer?

Ideologier som sådan er jo noget bras, har vi lige fået fastslået dengang i firserne. Men hvilket andet bras skal man sætte i stedet?

Hvad skal man til sidst i det hele taget gøre?

Begynde for sig selv?











DANDY MED SKYDER

Af Bente Engberg

“Et verdenskort, der ikke omfatter Utopia, er ikke værd at se på”.

(Oscar Wilde i *“The Soul of Man under Socialism”*, 1891).

David Hare (f. 1947) har for længst aflagt den hullede pullover, iført sig designer-sættet fra hustruen Nicole Farhi og ligner mere end nogensinde John Le Carrés “Honourable Schoolboy” i fuld gang med at underminere fædrelandet indefra. På Lancing kostskolen fik han den affable arrogance, der dækker over et følsomt gemyt, og på Cambridge Universitetet hos Marxist-professoren Raymond Williams et godt litterært grundlag for en fremtidig dramatiker med en pen så vittig som Oscar Wildes og en social forståelse så grundig som George Orwells. Hares satiriske vrede over gamle, traditionsbundne, materialistiske England er så stor, som John Osbornes var det. Men hvor Osborne rasede “Damn you England, du rådner snart op!” nøjes Hare med at sørge over den engelske revolution, der aldrig bliver til noget.

Egentlig ville han lave film og kom også til det senere, men i 60’erne kunne man ikke lave et filmselskab for 15 pund. I stedet startede han med ligesindede Portable Theatre og senere Joint Stock Company, der stadig eksisterer: Man tur-

nerede med hinandens porno-, poetiske og politiske stykker. I Hares *Brophy Made Good* (1969) opsluges en venstreintellektuel fuldstændig af tv-mediet, i *The Great Exhibition* (1972) jamrer Labour-politikerens kone selvmedlidende: “Vi er rige, vi er hvide, vi er middelklasse, vi er englændere. Vi er verdens mest overprivilegerede mennesker”. I det mere spændende *Fanshen* (1974) vågner en kinesisk landsby op til kulturrevolutionens problemer. Men snart forlod Hare fællesteatret fulgt af vennernes råb om “svigt”: De tilgav ham ikke, at han også kritiserede venstrefløjen.

Det var i London, han fandt sin mere personlige stil og den gamle Brecht’ske erkendelse, at publikum foretrækker stærke personer med problemer frem for åbenlys propaganda fra sæbekassen. I *Slag* (1970), som han skrev som husdramatiker på Royal Court Theatre, slås tre lærerinder på en synkende pigeskole om sex, hockey og kvindefrigørelse. Middelklassen blev ofte hans slagmark: I thrilleren *Knuckle* (1974) står bataljen mellem en lige usympatisk søn, der sælger våben, og hans slebne børsbaron af en far, der hævder, at “udnyttelsen af masserne bør foregå diskret”. Hvad den jo også gør. *Teeth and Smiles* (1975) var Hares farvel til sex, stoffer og rock’n’roll

– med popgruppen som Englands Titanic, der går ned med sangen “Skibet synker, tiden er knap, men musikken spiller stadig”. Et synspunkt, Hare deler, for vi må aldrig opgive håbet om noget bedre. Helen Mirren spillede den fordragne sangerinde Maggie, længe før hun blev politichef i *Prime Suspect*.

Hare har altid givet kvinder de gode roller, “de er mine stykkers samvittighed”, som han siger: Den desperate forhenværende frihedskæmper Susan i *Plenty* (1978), der var med til at vinde krigen, men bliver sindsyg af fredens kompromisser, spillet af Meryl Streep i filmen. Eller den selvopofrende Isobel i *The Secret Rapture* (1988), der dør af familiens og elskerens kvælertag. I kontrast til søsteren, Hares store aversion, Thatcher-politikeren for hvem selvisk grådighed er parolen. Vi må ikke opgive tragedien: Som Arthur Miller i *Udsigt fra Broen*, mener Hare, at ikke alt i livet kan klares med terapi eller social retfærdighed. “Sommetider er der ingen løsning”.

Også mænd har fået herlige roller hos Hare: Anthony Hopkins spillede reptilmonstret Lambert Le Roux i *Pravda* 168 gange, Howard Brentons og Hares komiske salve mod grådige pressebaroner og slappe journalister til salg (1985). Et profetisk spil om en tv- og avisædende Richard III, der råber “Velkommen til løgnefabrikken!” Ikke ulig Rupert Murdoch, der i dag dominerer så stor en del

af Englands presse og måske regeringen med. “Hvorfor er ondskab så tiltækkende?” spørger Hare, der iscenesætter mange af sine stykker selv eller får National Theatres direktør, Richard Eyre, til det. Hare har undersøgt propagandens magt i det brillante tv-spil *Licking Hitler* (1978) og skrevet og iscenesat film som *Weatherby* og *Paris By Night* og skrevet drejebog til *Damage*, hvor Louis Malle blev “en fantastisk lærer”, og Jeremy Irons var manden, der bliver besat af sønnens amoralske elskede.

I dag er David Hare Englands vel nok bedste dramatiske kronikeskriver, hvis navn står på Royal National Theatres lys-tavle med Stoppard, Pinter og Ayckbourn. Men han bliver aldrig enig med Woody Allen i, at alt i sidste instans er ok. Det er det ikke, som han skriver i selvbiografien *Writing Left-Handed* (1991). Samtidig tog National Theatre hul på triologien, hvor han dissekerer Englands kirke, retsvæsen og parlament. Præsterne i *Racing Demon* (1990) var de mest effektive og rørende, især slumpræsten Lionel, der råber til Vorherre. Bisperne er snedige og djævelske. Dommerne i *Murmuring Judges* (1991) er komiske, politiet korrupt, og fangen uden mange chancer. Men den fejlslagne Labour-kampagne i *The Absence of War* (1993) blev ingen succes – slet ikke hos Labour-politikerne, der havde givet Hare adgang til det allerhelligste. Og trods John

Thaws (Inspector Morse) stærke spil som premierministeren, der svigter og svigtes igen. "Mange af os forstår ikke personlig ondskab og menneskelige baghold, derfor forliser vi", siger Hare, der i dag fortryder, han engang kaldte John Major "anstændig og ærlig". Han færdes i champagnesocialist-bæltet, tror på lige- ret, men sender som Labours toppoliti-kere sine børn på privatskole. Sådan er ingen motiver rene, det ved både Hare og personerne i hans skuespil.

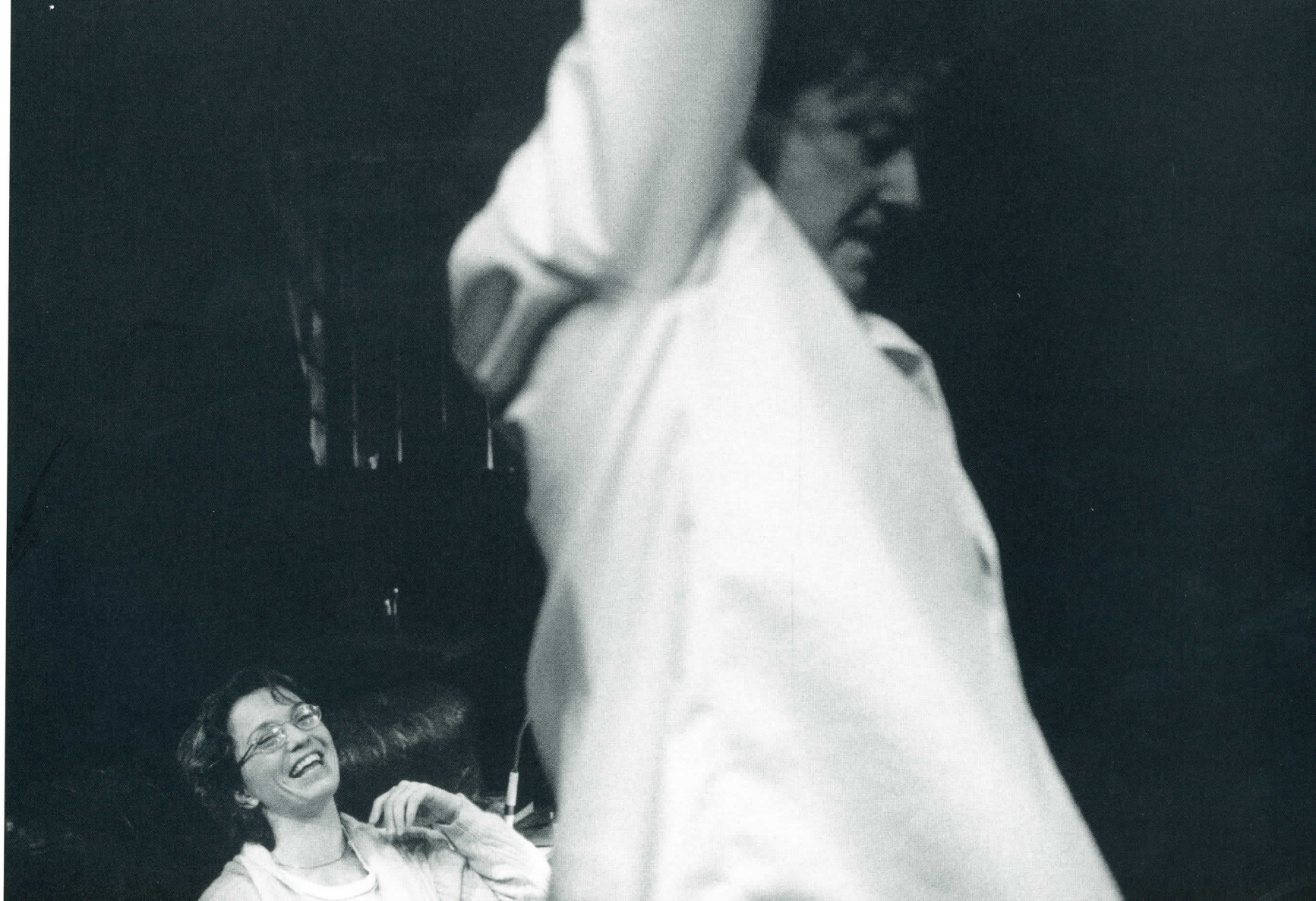
I sine bedste stykker stiller Hare moralske krav med bidende vid og blander socialkritikken med seksuel romantik. Men der løber under lidenskaben og de vittige replikker en dyb sorg over alt det i England, der ikke bliver bedre – fra politikernes vilje og formåen til et skole-system, der stadig taber alt for mange. Der var almindelig lettelse, da Hare vendte tilbage til privatlivet og kærlighe- den i *Skylight* (1995), nu en stor succes på Broadway med den farlige Michael Gambon (*The Singing Detective*) og den dejlige Lia Williams som lærerinden, der ikke kan acceptere, at mennesker bare droppes. David Hare bliver sur, hvis man kalder ham politisk dramatiker i dag: "Jeg skriver kærlighedshistorier – det er, hvad de fleste af mine stykker er", siger han. Rigtigt nok, men læg alligevel mærke til den politiske understrøm i af- tenens forestilling.



"Selvfølgelig er der en diskussion om ideologier i 'Skylight' men egentlig handler den ikke om ideologier. De er bare mennesker som diskuterer, hvordan man lever sit liv". RICHARD EYRE



"Det er et meget musikalsk stykke. Næsten symfonisk. Temaer dukker op og gentages. Skuespillerne må kende partituret på samme måde som professionelle musikere". DAVID HARE



"Vi fodrede hjertet med fantasien, hjertet blev forrået af kosten"
W.B. YEATS

