

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV GERMÁNSKÝCH STUDIÍ - ODDĚLENÍ SKANDINAVISTIKY

DÁNŠTINA

Diplomová práce

Lada Halounová

Symbol, eksperiment og fantastisk i Astrid Saalbachs dramatik

Symbol, experiment a fantaskno v dramatické tvorbě Astrid Saalbachové

Symbol, Experiment and the Fantastic in the Dramas of Astrid Saalbach

Hadsten, květen 2012

Vedoucí práce: Lis Norup, Ph.D.

Poděkování:

Děkuji vedoucí diplomové práce Lis Norup, Ph.D. za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce, a především za to, že po náhlém onemocnění původního školitele okamžitě převzala vedení diplomové práce. Svému předchozímu školiteli, Hansi Haugemu, děkuji za prvotní konzultace a ochotu se vedení práce ujmout. Poděkování patří též Jacobu Kjærsgaardovi, který mi opětovným přijetím na dánskou vyšší lidovou školu Hadsten Højskole umožnil snazší přístup k literatuře ve studovaném jazyce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Hadstenu, dne 2. května 2011

Lada Halounová

Abstrakt

Diplomová práce analyzuje dramatickou tvorbu dánské autorky Astrid Saalbachové, přičemž se zaměřuje na experimenty se strukturou jejích dramát, způsob používání symbolů a prvky fantastična. Teoreticko-metodologický úvod nejprve definuje termíny symbol, alegorie a znak v jejich v literárním pojetí a krátce se věnuje psychoanalytickému výkladu symbolů. Druhá část úvodu se zabývá studií Tzvetana Todorova o fantastické literatuře. Kapitola poukazuje na rozdíly mezi různými způsoby čtení, které mohou fantastično zcela zrušit (poezie a alegorie), a na další literární žánry, které hraničí s fantastickou literaturou natolik úzce, že se často v tyto žánry přerodí (podivuhodno a zázračno). Bylo nutné též odlišit Todorovův výraz *podivuhodno* od podobného termínu Sigmunda Freuda *das Unheimliche* („něco tísnivého“), které sice mají v češtině různé názvy, ale v zahraniční literatuře splývají (*the uncanny; det uhyggelige*). Pojem „něco tísnivého“ se totiž u Freuda nachází blíže k čistému fantastičnu než *podivuhodnu*, jak jej definuje Todorov. Do závěru teoretického úvodu byly zahrnuty též žánry *fantasy* a *science fiction*, které mají s fantastickou literaturou 20. století mnoho společného a často dokonce splývají.

Samotné zkoumání dramát se soustředí především na jejich výstavbu a prvky fantastična. Práce interpretuje několik zásadních a opakujících se symbolů, záměrně se však vyhýbá detailní analýze jednotlivých her. Podrobně je rozebráno až drama *Konec světa (Verdens ende)*, které je považováno za nejlepší hru Astrid Saalbachové. Rozbor se snaží postihnout a interpretovat především kategorie *místa* a *času*, a *pocit domova*, které jsou ve hře neustále tematizovány. Samostatná kapitola je věnována české inscenaci *Konce světa* (hrála se pod názvem *Transit*), ve které došlo za účasti autorky k několika zásadním úpravám textu. Jako teoretický podklad zde byla použita studie Dana Ringgaard *Smysl míst (Stedssans)*. Závěrečná část práce shrnuje ohlasy českých inscenací Astrid Saalbachové a klade přitom důraz na to, nakolik česká kritika vnímá fantaskní a symbolickou rovinu dramát.

Ani jednu z her Astrid Saalbachové nelze zařadit do jediného žánru. Její divadelní texty jsou v tomto smyslu hybridní a opisují jakýsi kruh. Ten začíná u téměř realistických dramát (*Stopy v písku, Děti stínů, Neviditelné město, Taneční hodina*¹), pokračuje experimenty se strukturou v podobě montáže a rozšíření klasické aristotelovské formy dramatu (trilogie *Ráno a večer, Požehnané dítě, Popel k popelu, prach k prachu*²), a dostává se až ke skoro čistě fantastickým hrám vystavěným na snovém principu (*Chladné srdce, Konec světa*³). Potom se autorka opět vrací k realismu, který ovšem i nadále do jisté míry obsahuje symboly a prvky fantastična (*Pieta, Červená a zelená*⁴).

¹ *Spor i sandet* (1981), *Skyggenes børn* (1983), *Den usynlige by* (1986), *Dansetimen* (1986)

² *Morgen og aften* (1993), *Det velsignede barn* (1995), *Aske til aske, støv til støv* (1998)

³ *Det kolde hjerte* (2002), *Verdens ende* (2003)

⁴ *Pietà og Rødt og grønt* (2010)

Abstract

The aim of the thesis is to analyse the experimental construction of dramas by contemporary Danish playwright Astrid Saalbach as well as the fantastic and symbols in her plays. The theoretical-methodological introduction defines the literary term of symbol, allegory and sign with a brief introduction of the psychoanalytic reading of symbols. The second part of the theoretical opening introduces the term of the fantastic and also Tzvetan Todorov's structural approach to this literary genre. The distinctions between different readings such as the poetry and the allegory, which both abolish the fantastic, are also pointed out in the introduction. The following definitions of literary genres of the uncanny and the marvellous focus on the narrow boundaries between these two genres and the fantastic, which is placed in between the marvellous and the uncanny. Furthermore, the introduction part also focuses on the genres of fantasy and science fiction, as they often mix or coincide with the fantastic in the literature of the 20th century. A shorter chapter also describes the term of Sigmund Freud's the uncanny (*das Unheimliche*), because it might be closer to the pure fantastic than to Thodorov's concept of the uncanny.

The analysis of dramas focuses primarily on the construction, the fantastic and the symbols, while more detailed examination of the plays is purposely left out. A thorough analysis pursues the chapter about *End of the World*, which is considered to be the best of Saalbach's plays. This part concentrates on the interpretation of the categories of *place*, *time*, and *feeling of home*, which are ceaselessly discussed in the play. The interpretation is followed by an interesting Czech staging of *End of the World (Verdens ende)* under a changed name *Transit*, where Saalbach herself suggested some substantial changes in the text. This shorter analysis uses Dan Ringgaard's study *Sense of the Places (Stedssans)* as a theoretical background. The final part of the thesis summarizes the reception of Saalbach's dramas in the Czech Republic from the point of view of the critics perceiving the fantastic and the symbolic layers in her plays.

None of Saalbach's dramas is written in one genre. Her plays are genre hybrids, which circumscribe a circle from almost realistic plays⁵, over the first experiments with the drama's construction in a form of montage as well as broadening the classic construction⁶, to nearly pure fantastic plays built on dream principals⁷, whence she returns to realism, even though she still keeps some symbols and elements of the fantastic⁸.

⁵ *Spor i sandet* (1981), *Skyggernes børn* (1983), *Den usynlige by* (1986), *Dansetimen* (1986)

⁶ *Morgen og aften* (1993), *Det velsignede barn* (1995), *Aske til aske, støv til støv* (1998)

⁷ *Det kolde hjerte* (2002), *Verdens ende* (2003)

⁸ *Pietà og Rødt og grønt* (2010)

Indholdsfortegnelse:

1	Indledning	8
2	Astrid Saalbach i den nordiske dramatiske kontekst	10
3	Symbol og symbolets betydning i Astrid Saalbachs dramatik.....	13
3.1	Symbol	14
3.2	Dybdepsykologisk forståelse af symbolet.....	17
3.2.1	Den freudianske læsning.....	18
3.2.2	Den jungianske læsning	20
3.2.3	Den døde hest: fra symbol til symbolsk fortælling.....	22
3.2.3.1	I	23
3.2.3.2	II.....	24
3.2.3.3	III.....	24
3.2.3.4	IV.....	26
4	De fantastiske elementer (/det uhyggelige) i Saalbachs univers.....	28
4.1	Det allegoriske vs. det fantastiske	30
4.2	Det fantastiske vs. det uhyggelige (/sære) og det vidunderlige (/eventyrlige).....	31
4.2.1	Det uhyggelige ifølge Sigmund Freud.....	33
4.2.2	Det vidunderlige (/eventyrlige).....	37
4.3	Problemer med <i>det fantastiske</i> i samtidslitteratur	38
4.4	Fantasy og science fiction i Saalbachs dramaer?	40
4.5	Genrehybrider hos Saalbach	45
4.6	Prosa vs. drama	47
5	Analyse af Astrid Saalbachs dramatiske forfatterskab	49
5.1	<i>Spor i sandet, Skyggernes børn, Den usynlige by, Dansetimen</i>	49
5.1.1	En mærkelig drøm	49
5.1.2	Det ufødte liv	51
5.1.3	Den skjulte uønskede by	53
5.1.4	Den utopiske drøm om et bedre liv.....	55
5.2	Saalbachs trilogi: <i>Morgen og aften, Det velsignede barn, Aske til aske, støv til støv</i>	57
5.2.1	Mareridt ved dagslys.....	58
5.2.2	Den moderne Medea	60
5.2.3	Det ”velsignede” barn i Saalbachs dramaer.....	63
5.2.3.1	Komedien?	65
5.2.3.2	Barnet som et symbol på hvad?	69
5.2.3.3	Et vendepunkt: Drømmen om at slå barnet ihjel.....	72

5.3	<i>Det kolde hjerte, Pietà, Rødt og grønt</i>	73
5.3.1	Den eventyrligt uhyggelige drøm	73
5.3.2	Hånd af det hellige symbol	75
5.3.3	Den ødelæggende hjælp.....	76
5.4	Verdens ende	79
5.4.1	Handlingen og emner i <i>Verdens ende</i>	80
5.4.2	Både fremmed tid, sted og hjem	81
5.4.3	Konklusion.....	89
5.4.4	Når <i>Verdens ende</i> skifter til <i>Transit</i>	90
5.4.5	Den tjekkiske iscenesættelse.....	92
6	Reception af Astrid Saalbachs dramatik i Tjekkiet.....	95
6.1	<i>Dansetimen: Taneční hodina / Baletky</i>	97
6.2	<i>Verdens ende: Konec světa / Transit</i>	100
7	Konklusion.....	102
Litteraturliste.....		104
Primær litteratur		104
Sekundær litteratur.....		104
Anmeldelser, notitser og samtaler.....		107
Billedehenvisninger		107
Bilag.....		107

1 Indledning

Dramatikeren og forfatteren Astrid Saalbach har været en forholdsvis kritisk og dygtig iagttager af vore dages samfund i de sidste tredive år. Hendes dramaer rejser mange ubehagelige spørgsmål og peger på de ulemper, som den moderne civilisation bringer med sig. I et par tilfælde er hun endda blevet kaldt for en politisk dramatiker. Det er interessant, at selv om Saalbach tit anvender de samme emner, anskuer hun dem ofte fra nye synsvinkler. Der findes på den måde ikke et eneste skuespil, som hun har skrevet i den samme form eller genre. På den ene side er hun altså anerkendt for sine provokative spørgsmål om samfundsmæssige emner, og på den anden side for sine vedvarende eksperimenterende forsøg med dramaets opbygning. Kritikeren Jens Kistrup sagde i sin motiveringstale, da han overrakte hende Holberg-Medaillen i 1996, at "hun er i fuld gang med at nydefinere dramaet"⁹.

I den følgende tekst skal vi fokusere på Saalbachs elleve dramaer udenfor konteksten af hendes prosaiske værker. Forsømmelsen af Saalbachs prosa sker på grund af den kendsgerning, at hendes romaner er lang mere realistiske eller naturalistiske i forhold til traditionen end hendes dramatiske værker. Hovedvægten i analysen af hendes skuespil vil blive lagt på dramaernes fortælle teknik, gentagne temaer, symboler og både fantastiske samt uhyggelige elementer.

Den indledende del begynder med en definition af begrebet symbol, fordi det ser ud til at være et princip, der gentages i dramaernes drømmeagtige opbyggelse. I hele den analytiske del vil der derfor være eksempler på, hvordan Saalbach anvender symboler.

Det teoretiske og metodiske afsnit definerer genren *det fantastiske* efter Tzvetan Todorovs strukturelle tilgang. Afsnittet fortsætter med en kort definition af fantasy og science fiction-litteratur på grund af deres nære forhold og de blandingsformer med det fantastiske, som man ofte ser i det tyvende århundredes litteratur. Jeg vil desuden redegøre for Sigmund Freuds definition af *det uhyggelige* (das Unheimliche) i forhold til Todorovs forståelse af denne genre, fordi der findes en betydelig forskel på dem. Det indledende kapitel slutter med en inddragelse, af de genreområder Saalbach skriver inden for, samt med en inddeling af hendes dramaer i disse omtrentlige genrer.

Den centrale analytiske del er en kronologisk oversigt over hele Saalbachs dramatiske forfatterskab, som med vilje er lidt overfladisk i forbindelse med skuespils fortolkningen. Først og fremmest involveres dramaernes struktur, de fantastiske elementer og

⁹ Svendsen 2000, s. 421

nogle væsentlige symbolske billeder. En dybere fortolkning tilbyder kapitlet om Saalbachs mest drømmeagtige drama *Verdens ende*. Det er blevet analyseret ved hjælp af Freuds begreb *det uhyggelige*, fordi det oprindelige tyske ord ”das Unheimliche” indeholder både betydningen hjemlig, uhjemlig, hyggelig eller hemmelig, som skuespillet bestandig tematiserer. Endelig følger et eksempel på, hvordan *Verdens ende* er blevet iscenesat i Prags teater Divadlo na Vinohradech. Der fandt nemlig en signifikant forandring sted, da Saalbach selv samarbejdede med de tjekkiske iscenesættere om projektet og foreslog at omdanne dramaets titel og hovedpersonens navn. Den efterfølgende del slutter med en sammenfattende oversigt over receptionen af Saalbachs dramaer i Tjekkiet. Her lægges fokus på, hvordan de tjekkiske kritikere bemærker Saalbachs eksperimentelle, fantastiske og symbolske fremstilling.

2 Astrid Saalbach i den nordiske dramatiske kontekst

Det er karakteristisk for den danske dramatik, at der i slutningen af det 20. århundrede opstod en ny generation af dramatikere. Skulle vi nævne de mest markante, er det frem for alt disse: Nikolaj Cederholm, Astrid Saalbach, Erling Jepsen, Jokum Rohde, Morti Vizki, Peter Amussen, Nikoline Werdelin og Line Knutzon. Det er ikke tilfældigt, at mange af dem er kvinder. Der opstod nemlig en kvindelig bølge af dramatikere i 1990'erne, som Saalbach, Werdelin og Knutzon hører til. De kvindelige dramatikere opnåede et stort publikum, mens de mandlige havde det sværere ved at sælge teaterbilletter¹⁰. Det er kendetegnende for næsten alle de førnævnte, at de arbejdede som "husdramatikere"¹¹, der skulle være ansat som teatrets fastansatte medarbejdere. Ifølge en ny teaterlov fra 1990 fik de danske teatre statsstøtte til at ansætte disse husdramatikere, som udelukkende skrev tekster for det ansættende teater i en slags samarbejde. Astrid Saalbach havde det dog ikke så nemt: "En dramtiker som Astrid Saalbach arbejder for eksempel på den gammeldags og selvpineriske måde med at lukke sig selv inde i halvandet år og skrive, mens andre har brug for, at der tages løbende stilling til deres manuskript."^{12, 13}

Astrid Saalbach (1955) er uddannet som skuespiller på Statens Teaterskole (1975-1978), men hun begyndte hurtigt efter uddannelsen, da hun var arbejdsløs, at skrive og debuterede med radiospiilet *Spor i sandet* (1981). Indtil nu har hun skrevet 15 skuespil, radio- eller Tv-spil samt fem romaner og en novellesamling. Hun er en af de mest kendte, nulevende danske dramatikere, hendes skuespil er oversat til flere end 10 sprog og spilles på mange scener uden for Danmark¹⁴.



Hvis man skal bestemme Saalbachs hovedemner og svare på hvad der er typisk for hendes værker i en kontekst, er det meget interessant at bruge en tjekkisk udgave af hendes tre skuespil til det. De er ikke udgivet som en selvstændig bog, men de er trykt sammen med dramaer af den norske forfatter Jon Fosse, som man kalder den "ny Ibsen", og den svenske

¹⁰ Lucas 2007, s. 624

¹¹ Oprindeligt stammer denne model, som på engelsk kaldes "playwrite in residence", fra angloamerikansk baggrund, hvor husdramatikere blev ansat ved de store teatre som f.eks. the Royal National Theater in London eller ved nogle små teatre ved universiteter. Denne stilling kom til Danmark allerede i 1973, da Henrik Bering Lissberg udskiftede en stilling i sin teatergruppe for én plads til husdramatikeren. (i Scavenius 2007, s. 387-388)

¹² <http://www.dramatiker.dk/UserFiles/File/replikker02.pdf> [cit. 11.1.2012]

¹³ Men selv Saalbach arbejdede faktisk som husdramatiker på Århus Teater i årene 1992-1994.

¹⁴ Saalbachs dramaer er blevet opsat i Norge, Sverige, Tyskland, Storbritannien, Frankrig, Italien, Tjekkiet, Polen, Rusland, Estland, Litauen, Letland, Slovakiet, Færøerne, Canada og USA.

dramatiker Lars Norén, "som står på den forlængede akse August Strindberg – Ingmar Bergman"¹⁵. Og hvad er så betegnende for disse tre store repræsentanter for skandinavisk dramatik? Alle tre skriver faktisk temmelig triste og fortvivlede skuespil, hvor det overordnede tema er døden, som de undersøger fra mange forskellige vinkler. For Astrid Saalbach er det karakteristisk, at det handler om gamle, psykisk svækkede eller desorienterede mennesker, som tit er placeret på et underligt sted, hvor de føler sig fremmede eller vildfarne.

Hendes første dramaer, f. eks. *Den usynlige by* (1981) og *Dansetimen* (1986), er skrevet i overvejende realistisk form, men med trilogien *Morgen og aften* (1993), *Det velsignede barn* (1995) og *Aske til aske, støv til støv* (1998) begynder hendes eksperimentelle periode. I disse stykker arbejder Saalbach meget frit med tidsdimensionen, som tillader hende at komme uhæmmet og samtidig flydende fra en realistisk situation til en fantastisk verden eller en drøm. Derfor bruger man også tit adjektiver som "drømmeagtig" eller "mareridtsagtig", når man taler om hendes skuespil fra 90'erne indtil nu¹⁶. Saalbach prøver igen at nærme sig den mere realistiske fortælling med sit seneste skuespil *Rødt og grønt* (2010) om bistandshjælp i den tredje verden, men det lykkes hende ikke fuldstændigt. Mange kritikere beskrev i deres anmeldelser *Rødt og grønt* som et drømmeagtigt drama, der ligner Strindbergs eksistentielle drømmespil¹⁷.

Saalbachs fortælle teknik er et eksperiment og samtidig en udvidelse af realismen. Og hvilke midler bruger hun så til det? I faglitteratur¹⁸ om Astrid Saalbachs dramatiske værker bruges der altid ord som symbolsk realisme, metafiktion, variationer, gentagelser, bruddet med den kausale sammenhæng, scener er mere et billede, en drøm eller et tableau af næsten apokalyptisk karakter, fortælleforholdet er uklart og fragmentarisk. Hendes personer er uden fortid og sammenhængende fortælling, deres identitet er vaklende, de optræder som fremmede billeder for sig selv, og de er psykologisk uforklarlige. Saalbachs tekster blander

¹⁵ Stehlíková 2008, s. 209

¹⁶ Dette gælder ikke i så høj grad for hendes andet forfatterskab, nemlig romaner.

¹⁷ Jeg var selv vidne til samtalen mellem Astrid Saalbach og kritiker Per Theil, hvor samtalen om hendes seneste skuespils form lød således:

Per Theil: Men jeg spørger også fordi, du havde de stykker, de havde urpremiere på Stockholm Stadsteater, og jeg læste de svenske kritikker, og der var en, som talte om, at han tænkte på Strindbergs *Spøgelsessonate*. Og det var godt set, synes jeg virkelig. Fordi så nærmer vi os det univers, som du ret beset har været inde i igennem mange år. Drypvís eller udfoldet, nemlig drømmespil.

Astrid Saalbach: Okay. Jamen det er det måske. Måske er der lidt spøgelse, det er blevet til. Men jeg ved ikke et drømmespil, altså jeg vil sige, at det stykke jeg skrev *Verdens ende*, det var et drømmespil. Men det her, vil jeg sige, var meget virkeligt, selv om det måske er mest mig, der kan se det. (transskription af samtalen, som foregik d. 7. april 2011 på Det Humanistiske Fakultetsbibliotek på Københavns Universitet)

¹⁸ Studier af Birgitte Hesselaar, Anne Birgitte Richard, Jens Kistrup, Erik Exe Christoffersen, Erik Svendsen, Ib Lucas eller Karolína Stehlíková.

altså realisme og modernisme, de er dobbeltartikulerede. Det vil sige, at hendes skuespil kan rumme patos uden at være patetiske, de er følelsesfulde uden at være sentimentale, og at de er fragmenterede og dog samler de sig¹⁹.

Hvis vi skal generalisere, hvad for en fiktionsverden Saalbach skaber, kan vi anvende et citat fra hendes skuespil *Verdens ende*, som fik Den Nordiske Dramatikerpris i 2004: "Hvem er ikke det? Hvem raver ikke i mørke? Forveksler solens lys med blåets? Skygger, med mennesker af kød og blod?"²⁰ Saalbachs verden er lige på grænsen mellem den virkelige verden, vi kender, og noget uhyggeligt, som står bag den og kommer frem i lyset af og til, og som vi formoder, er der, men som vi ikke kender og heller ikke forstår.

Saalbach prøvede selv at forklare fortælle teknikken i forbindelse med sit sidste skuespil *Rødt og grønt*: "Jeg kan ikke fortælle denne historie lineært, fordi jeg ikke synes, vores verdensopfattelse længere er lineær. Vi zapper på fjernsynet, virkeligheden zapper, og vi tror stadig, det hænger sammen, men jeg synes ikke, det gør det, og jeg tror, der er mange andre, der heller ikke synes det."²¹ Hendes skuespil er fragmentariske og hun leger med tid og sted, simpelthen fordi det er den måde, hun opfatter verden på nu til dags. Saalbachs udsagn kan godt anvendes om de fleste af hendes dramatiske værker, fordi der altid er en komplikation i fremstilling, form og indhold. Saalbachs univers er ergo meget symbolsk og indeholder en hel del uforståelige eller fantastiske elementer. Før vi kan klassificere og fortolke Saalbachs dramatiske værker, skal vi først definere, hvordan litteraturteorien beskriver samt arbejder med disse begreber.

¹⁹ Svendsen 2000, s. 420

²⁰ Saalbach 2003, s. 32

²¹ Transskription af optagelse af samtalen mellem Astrid Saalbach og Per Theil, som foregik d. 7. april 2011 på Det Humanistiske Fakultetsbibliotek på Københavns Universitet.

3 Symbol og symbolets betydning i Astrid Saalbachs dramatik

Sne er symbol på penge og uskyld

Astrid Saalbach
om sin sidste roman *Fordrivelsen*²²

Tintomara, två ting äro vita; oskuld och arsenik

Carl Jonas Love Almqvist

Astrid Saalbachs sidste roman foregår i begyndelsen i et skisportssted, hvor hovedpersonen Andreas kommer ud for en alvorlig ulykke, der efterlader ham med hjerneskade og et totalt hukommelsestab. Selv om han næsten kommer sig over det, får han aldrig sit liv tilbage. Han, der for havde alt – firma, kone, præmiebørn – mister det hele. Han ender i socialt og psykologisk på bunden uden sin kone og børn, sit firma eller venner. Til sidst tager han i et andet skisportssted i Frankrig for at besøge datteren samt i håb for at det kunne hjælpe ham at huske noget fra sit liv, hvis han igen kommer i sit skades udgangspunkt. Den sidste scene udspiller sig derefter i en snestorm, hvor han sandsynligvis forsvinder. Hele bogen rammes altså i symbolske snescenerier, og selve sneen skal ifølge Saalbach være et symbol på uskyld og penge. Andreas blev faktisk skyldig i utroskab, og det kan fortolkes som den første del af Saalbachs udsagn: sneens hvide farve støtter nemlig en tæt forbindelse med renhed eller uskyldighed. Men hvad så med sammenhæng mellem den hvide sne og pengene, som stort set har en negativ betydning? Er det en slags vits, Saalbach provokerer sine læsere med, ligesom Carl Jonas Love Almqvist gjorde i en replik i sin roman *Drottningens juvelsmykke* (1834), hvor Tintomaras mor siger, at der kun er to ting hvide: uskyld og arsenik? På den ene side lader replikken sig forstå som en absurd vittighed, som en vilkårlig og meningsløs sammenstilling af to inkongruente elementer. På den anden side fortætter replikken, der også står som romanens motto, romanens handling: Den englekønnede Tintomara, det uskyldige kønsløse eller multikønnede væsen udøver en tiltrækning gennem sin ubestemmelige uskyld, der er ødelæggende, forgiftende, dødbringende for dem, der befinder sig i hendes nærhed. Kan der på samme måde hos Saalbach findes en sammenhæng mellem sne og penge? Hvad indebærer konjunktionen *og*? Er der tale om to sidestillede bestemmelser “uskyld” og “gift” (“penge”), der ikke indgår i en relation til hinanden? Eller er der tale om synonyme? Udtrykker sammenstillingen, at sne og uskyld og arsenik og penge er sider af sne? Både

²² <http://www.kristeligt-dagblad.dk/artikel/437495:Kultur--Den-snehvide-graadighed> [cit. 24.1.2012]

Almqvists og Saalbachs motto sammenstiller under alle omstændigheder elementer, der peger mod det paradoksale, provokerende, surrelle og – hvad der skal udvikles i det følgende – det symbolske. Men hvad er et symbol?

3.1 Symbol

I de almindelige ordbøger er *symbol* oftest defineret som noget, der repræsenterer eller står for noget andet. Korset er f.eks. symbol for kristendommen. Denne definition er den nemmeste fremstilling, og den er helt utilstrækkelig og overfladisk. I den generelle forståelse dækker denne definition snarere over et tegn end et symbol: "[tegn betyder] fænomen eller foreteelse der tyder på forekomst af noget andet"²³. Nudansk ordbog anfører netop lighed mellem tegn og symbol.

Mere specialiseret faglitteratur nærmer sig lidt mere præcist dette begreb:

"Et symbol er nemlig *noget som betyder noget andet*, noget andet eller noget mere end det der umiddelbart ses eller opleves, der er noget der repræsenterer eller træder i stedet for *noget andet*. Eksempel: billedet af *en hvid due*, som betyder forsoning mellem Gud og mennesker eller forsoning mellem mennesker, fredsslutning, fred både politisk fred og himmelsk fred."²⁴

Ved første blik kan det virke som om, der ikke er forandret noget som helst i forhold til den foregående definition. Men der findes faktisk en stor forskel, nemlig at der er flere fortolkninger af, hvad *en hvid due* kan betyde. Med andre ord: det vigtigste ved et symbol er det faktum, at det kan være "et tegn" på næsten uendelige mængder af betydninger. Nogen kunne måske spørge, hvorfor er en hvid due et symbol og ikke f.eks. en metafor. Men der findes en væsentlig distinktion mellem symbol og metafor i dette konkrete tilfælde af duen, som ligger i symbolets mere tankemæssige anvendelse. Metaforen bruges tværtimod ved den følelsesmæssige og sensuelle sammenligning. Den hvide due er simpelthen et symbol, fordi der står en idé bag billedet af duen. Men hvis man f.eks. siger "du er min engel", handler det om brug af en emotionel lighed mellem en kær person og hendes karaktertræk. Metaforen er stort set et sprogligt billede, som er konstrueret ved overførelse af et objekts karakteristika på et andet objekt – typisk bliver objektet beskrevet som lig med det andet objekt. Derfor finder

²³ <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=tegn> [cit. 7.1.2012]

²⁴ Achen 1971, s. 7

metaforen også mest sted i poesi. Metaforen arbejder altså med objektets ydre form og sanselige lighed²⁵, som slet ikke behøves at være til stede i tilfældet af symbolet.

Det er karakteristisk for symboler at de kan være uklare, og at det kan være svært at tolke dem. Dette gælder selvfølgelig ikke for de enkle symboler som f.eks. hjerte, kors, anker e.l., men det gør sig gældende frem for alt for den vanskeligt gennemtrængende fremstilling af symbolisterne²⁶ fra slutningen af det 19. århundrede. Kort sagt er et symbol ukonventionelt og indeholder et aspekt af flertydighed, og løven kan f.eks. være symbol både på Kristus eller Djævelen.

Nu kan vi vende tilbage til Saalbach *Fordrivelsen*, hvor hun senere i samtalen om bogen uddyber sin mening om forbindelsen mellem sne og penge:

”Sne er både symbol på penge og uskyld. Skisportsstedet er et sted, hvor man kan se, hvordan det går, og det går faktisk ikke særligt godt. Skiferien er en begivenhed, hvor man er sammen den ene uge, og som man typisk har betalt formuer for, og det skal partout fungere, så man er enormt sårbar, når man kommer sådan et sted hen med sin familie. Hvis der ikke er sne, så er der ikke noget som helst andet at foretage sig, og så blusser konflikter op. (...) men vores længsel efter at føle det der sus i maven, vil vi åbenbart betale hvad som helst for at få opfyldt. (...) Skisportsstederne er symbolet på grådighed. På én gang er det uskyldigt, at vi gerne vil lege, men det er også infantilt, og vi begår allesammen en dødssynd. Grådigheden er jo bare en afspejling af den grådighed, der er alle mulige andre steder, men her er den så tydelig, fordi den er på en hvid baggrund.”²⁷

Det interessante i Saalbachs udlægning er, at sneen bliver et fortættet symbol for en lang række ting. For det første for grådighed og egoisme; for det andet drømme og illusioner

²⁵ Metaforen står også tæt på *metonymi* (erstatning af et ord med et andet fra samme betydningsområde) og *synekdoke* (en talefigur, hvor en del sættes i stedet for helheden). Men begge er mere forbundet med deres erstatninger på et logisk end følelsesmæssigt niveau. Dette logiske princip deler synekdoke og metonymi med symbolet.

²⁶ **Symbolisme** er symbolets klimaks i kunsten. Denne kunstneriske retning dukkede først op i Frankrig omkring 1880, og dens rødder kan spores tilbage til romantikken. Begge retninger vendte sig imod den materialistiske og realistiske verden, og søgte inspiration i det sjælelige. Men forskellen på dem består i det faktum, at den absolutte sjælelige genius i romantikken findes i naturen, mens symbolismen ser den i selve menneskets væsen. For symbolisterne var et af de vigtigste samt hyppigste ord *syntese*²⁶. Ifølge deres teorier er verden fragmentarisk, fordi vi ikke har mulighed for at se den som helhed. Men vi kan fornemme den med alle de fem menneskelige sanser. På denne måde sættes et omtrentligt billede af verden sammen, hvilket bliver rigere eller fattigere alt efter menneskets/(kunstnerens) inderste indre. Den symbolistiske kunst ville vise de universale sandheder om det evige menneske, som skulle være uafhængigt af verdens historie eller samfundets ændringer. Dette åndelige menneske ville være en isoleret bevidsthed, der betragtede evigheden og blev fremmedgjort over for verden.

²⁷ http://www.kristeligt-dagblad.dk/artikel/437495:Kultur--Den-snehvide-graadighed?article_page=2 [cit. 25.4.2012]

om at være den lykkelige familie på ferie; for det tredje på drømmens sammenbrud: under den sne-rene overflade er der konflikter i familien, som bryder frem, når den rene, hvide sneflade mangler, samt endelig (i relation til ulykken); og for det fjerde for glemsel. Symboler har ergo flere lag, man kan fortolke dem på, som samtidig kan være til stede, uden at de modsiger hinanden.

Etymologisk set har ordet symbol en interessant historie. Det stammer fra det gamle Grækenland hvor det opstod allerede omkring 500-tallet f.Kr. Symbol på græsk hed *sympallein* og betød at ”passe sammen”²⁸: når to personer havde indgået en aftale, kunne de bekræfte den ved at brække eller rive en eller anden ting – en lille tavle, et billede, et potteskår, en kasseret skosål – over i to dele og beholde hver sin del. Når en af parterne siden ønskede aftalen opfyldt, kunne han, eller en repræsentant for ham, identificere sig, ved at hans del af den itubrudte eller overrevne genstand passede ind i brudfladen eller brudkanten på den anden persons brudstykke²⁹. Men i århundredernes løb gennemgik ordet symbol en vældig lang række betydningsafledninger. Forskellige kategorier af symbolet bruges f.eks. inden for former for kommunikation, meddelelser, figurer og kendetegn - både visuelle eller sproglige, bevidste eller ubevidste.

Der er allerede mange forskere der har fortolket symboler. Den italienske semiotiker, filosof og litteraturkritiker Umberto Eco tilegnede i 1984 en stor del af sit studie *Semiotica e filosofia del linguaggio* til dette arbejde, hvor man kan finde beskrivelse af symboler mest fra det lingvistiske område. For os bliver hans seks år ældre studie *I limiti dell'interpretazione*, hvor han kun beskæftiger sig med symbolers fortolkning, mere interessant.

Eco skelner mellem tre typer af symboler: det letteste tilfælde, som lige er blevet beskrevet, derefter nævner Eco en anden type fra logik og matematik, som derimod anvender symbolet som en konventionel mængde, der i virkeligheden kan betegne flere ting, men kun indtil sådanne symboler når deres bestemte, afgrænsede og finale værdi. Efter dette øjeblik kan symbolet matematisk set ikke forestille andre værdier.

Som det tredje tilfælde citerer Eco Johann Wolfgang von Goethes syn på symbolet, som for os er det mest betydningsfulde. Ifølge Goethe skulle et symbol være noget, som kun ligner ”skyer” af betydning, og som derfor forbliver u håndgribelig³⁰. Goethe adskilte strengt symbol fra allegori - som ligner hinanden meget - med forholdet mellem begreb og idé:

²⁸ *Symbola* var betegnelsen for de to stykker, som passede sammen, og i en tal var det *symbolon*

²⁹ Achen 1971, s. 15-16

³⁰ Eco 2004, s. 14

Allegorien forvandler et givet fænomen til et begreb og dette begreb til et billede, således at billedet udsiger begrebet i dets fulde omfang. Symbolet derimod forvandler et fænomen til en idé og denne idé til et billede, således at idéen i billedet hele tiden forbliver uendelig virksom og uhåndgribelig, og selvom den udsiges på alverdens sprog, forbliver den dog uudsigelig.³¹

Efter sammenfatning af dette udsagn kan klart ses den store forskel på de to ved første blik nære begreber: medens allegori, der opfattes som et billede af et konkret begreb, forbliver udtrykkeligt og klart defineret for allegoriens fast betydning, er det i tilfældet med et symbolsk billede simpelthen ikke muligt på grund af dets utallige mulige betydninger, som er givet ved billedets forandring til en idé. Det vil sige, at *begreberne* er strengt defineret og konventionelle for alle, imens de flertydige symbolske *billeder* er hele tiden en rebus, som skal løses. Her er vi nået altså tilbage til Saalbachs forståelse af sne i *Fordrivelsen*, som i virkeligheden kun kan være et symbol og ikke en allegori, tegn eller metafor.

Den måde, Astrid Saalbach bruger symboler på, minder også meget om de psykoanalytiske teorier om drømme og symboler fra begyndelsen af det 20. århundrede. Selve processen at skabe et kunstnerisk værk ligner nemlig drømmen, fordi kunstneren bruger symbolske subsidiære motiver for at tilkendegive de følelser eller historier, som er det vigtigste for dem. Dette gælder ikke mindst for Saalbach selv.

3.2 Dybdepsykologisk forståelse af symbolet

Efter slutningen på symbolismen omkring 1900 – tilfældigvis det samme år, som Sigmund Freud publicerede sin *Drømmetydning* – blev symbolets veje stadigvæk mere spændende, da Freud og hans elev samt senere rasende uven Gustav Jung beskæftigede sig med dette begreb og dets genspejling i det ubevidste i mennesket. Inden for psykoanalysen bruges ordet *symbol*

³¹ http://www.denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/Filosofi/Menneskets_grundvilk%C3%A5r/symbol [cit. 24.4.2012]. Det oprindelige tyske citat lyder sådan:

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und andemselben auszusprechen sei.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe. (i Goethe, Johann Wolfgang. Maximen und Reflexionen. i *Gedenkausgabe*. Zürich: Hg. von Ernst Beutler, s. 639)

om det ubevidste billedudtryk for en fortrængt følelse, som regel af seksuel karakter³².

Både Freuds og Jungs psykoanalyser og teorier om drømme og symboler kan anvendes til fortolkning af én og samme historie. ”Begge læsninger er afhængige af et bestemt begrebsapparat og nogle stereotype greb på teksten”³³. Denne påstand er oversimplificeret og reducerer tekstens læsning. Ifølge sådan et freudiansk ”greb på teksten” vil mange fortolkninger alt for tit analyseres som det infantile parallelle ødipus- eller elektrakompleks³⁴, hvor man stereotypisk bruger menneskets seksuelle instinkt, som Freud kalder for *libido*. Ligeledes forenkler Lilian Rösing kunstnerens arbejde ifølge Jung således: ”For Jung er den kunstneriske skabelse simpelthen en formidling af symbolerne fra det kollektivt ubevidste, og kunstnerens opgave er så at sige at formidle disse symboler så rent som muligt med minimal indblanding fra hans/hendes personligt ubevidste”³⁵. Dette er eksempler på svagheder ved psykoanalysen, som nedsætter fortolkningerne af teksterne. I virkeligheden tilbyder psykoanalysen en meget mere omfattende analyse.

3.2.1 Den freudianske læsning

For os er Freuds psykoanalyse mere interessant i de tilfælde, hvor han beskæftiger sig med forholdet mellem skønlitteratur og det ubevidste. Studiet *Det uhyggelige* er hans væsentligste værk for blot at nævne et af dem³⁶. En drømmeanalyse er selvfølgelig ikke en litteraturanalyse, men Freud forsøger faktisk selv at ”oversætte” sine drømmetydningsteknikker og applicere dem inden for den litteraturvidenskabelige analyse. Hans fire distinkte mekanismer – fortætning, forskydning, visualisering og sekundær bearbejdning – kan på den samme måde anvendes til at oversætte den manifeste tekst til den latente tekst i de litterære fortællinger, som det normalt gøres i drømmetydning ved oversættelse af den manifeste drøm til den latente. Altså er en del af det, Lilian Munk skriver, sandt: de latent ubevidste drivkræfter i menneskets drømme bruges tit som grundlag for tekstproduktion. Men i Saalbachs konkrete tilfælde formidles på ingen måde symboler fra det ubevidste, og de ligner mere kun skyer af betydninger i Goethes forstand.

³² Achen 1971, s. 17

³³ Fibiger 2010, s. 25

³⁴ Ødipuskomplekset betegner det fænomen, at sønnen begærer moderen og ønsker at faderen forsvinder eller dør. Ligeledes betegner elektrakomplekset pigens ønske om at slå moderen ihjel og gifte sig med faren. Freud definerede det kvindelige aspekt af komplekset som ”den feminine Ødipus’ holdning”, som Jung senere gav et andet navn i forbindelse med Elektras historie.

³⁵ Rösing 2001, s. 183

³⁶ I specialets næste teoretisk-metodiske del – kapitlet ”Det uhyggelige hos Freud” på side xx- beskæftiger jeg mig mere med det uhyggelige i Freuds optik.

I Freuds *Drømmetydning* er drømmes formål at tillade individet at gennemleve de drifter, som omverdenen anser for uacceptable³⁷. Drømmeprocessen består ifølge Freud af tre former for drømmemateriale, der væver sig ind i hinanden i drømmen. *Den manifeste drøm* (dvs. den tydelige og synlige), er den drøm, vi drømmer om natten, som har karakter af en kompromisdannelse mellem drømmerens fortrængte ønsker på den ene side og *censuren*s arbejde på den anden side³⁸. Censuren arbejder på den måde, at den prøver at forhindre *den latente drøm* (dvs. den skjulte, altså det latente ubevidste), som er drømmens virkelige indhold, i at træde frem og afdække drømmens tilslørede betydning. Den latente drøm består som regel af det stof, vi oplever i dagens løb.

Forskellen mellem begreberne de latente drømmetanker og den manifeste drøm ligger i dét, at den manifeste drøm består af drømmebilleder, som ifølge Freud skal læses som en rebus. Det vil sige, at man tager hvert billedelement for sig og finder ud af hvilke drømmetanker, der er ført sammen i det billede, man analyserer. På den måde bliver det, der ved en første betragtning forekom mærkelig, et adækvat og præcist udtryk for det, som ikke kunne siges, men heller ikke forties.

Hvis vi udskifter drømme med de litterære historier som f.eks. E.A.T. Hoffmanns *Sandmanden* eller Saalbachs historie om en død hest fra *Verdens ende*, får vi et fint analytisk apparat til en betydningsfuld fortolkning. Ifølge Freud er en fiktionstekst altså en elaboreret dagdrøm.

De ovennævnte fire mekanismer er derefter de processer, som hjælper med at afdække og fortolke den latente drøms ”sande” betydning i den manifeste drøms indhold. Holger Wahström opsummerer Freuds teknikker således³⁹:

1. Ved **fortætning** camouflerer den drømmende en bestemt drift, følelse eller tanke ved at indskrænke den til et kort billede, som symboliserer en dybere mening bag det. (f.eks. når Freud selv drømte om en kollega, der havde en *norekdalsk* stil i drømmen, bestod fortætningen i en sammentrækning af navnet Nora og Ekdal fra Henrik Ibsen skuespil)
2. Ved **forskydning** udtrykker den drømmende et behov, og tillægger dette behov en anden person eller objekt. (f.eks. et ønske at se svigermor død erstattes af en drøm om en trafikulykke, hvor svigermor omkommer)
3. **Visualisering** omsætter drømmetankernes indhold i billeder, hvor der ikke er tale om én-til-én forhold, men f.eks., at man i sin vågne tilstand har en forventning om noget, der så viser sig som et

³⁷ <http://wahlstroem.dk/Drommetydning.pdf> [cit. 30.4.2012]

³⁸ <http://ibog.psykologiensveje.systime.dk/index.php?id=683> [cit. 30.4.2012]

³⁹ Her bruger jeg en forkortet version af Wahstrøms beskrivelse af Freuds psykoanalytiske metode fra websiderne: <http://wahlstroem.dk/Drommetydning.pdf> [cit. 30.4.2012]

slags symbol i drømmen. (f.eks. manden, der drømmer om, at han kommer trækkende på et juletræ, håber i vågen tilstand på, at han kommer til at trække det lange strå)

4. **Sekundær bearbejdning** bliver virksom efter de andre processer. Her undergår drømmen en reorganisering, så det mest bizarre indhold bliver til et forståeligt overfladefænomen. Resultatet af processen kaldes *den manifeste drøm*.

Og fra den manifeste drøms indhold går drømmetydningen igen tilbage til den latente drøm. Processens mekanisme følger to formål: for det første skal drømmearbejdet sørge for at udtrykke de latente drømmetanker, så de overhovedet bliver tilgængelige for den manifeste drøm og dermed for bearbejdning. For det anden skal drømmearbejdet sørge for at maskere de fortrængte dele af de latente drømmetanker, så de kan snyde og slippe forbi censuren, og drømmeren ikke opdager den dybere mening med dem⁴⁰.

Drømme er ofte så svære at forstå på grund af deres associative og springende opførsel. F.eks. i forskydningsprocessen forvandler ting sig hele tiden fra en til en anden. Drømmen kan behandle dem, som om de var identiske, når de blot har den mindste lighed eller forbindelse med hinanden. Man vil formode, at kunstneren byder på en mere gennemsigtig ”tilsløring” i den litterære psykoanalytiske ”indkodning”. Hos Astrid Saalbach er det tit langt fra reglen. Som eksempler på nogle u håndgribelige drømmeagtige billeder kan vi anføre en del af hjernescenerne fra hendes *Morgen og aften*.

3.2.2 Den jungianske læsning

En af de største forskelle mellem Freud og Jungs psykoanalyse ligger på den ene side i opfattelsen af begrebet *libido*, som i Freuds forstand kun er den seksuelle energi, der er fundamental for psykisk energi, og på den anden side i opfattelsen af *det ubevidste*.

Jung arbejdede nemlig langt mere komplekst med begrebet *libido*, som ifølge ham ikke kun var forbundet med den seksuelle styrke på grund af ordets etymologi. Efter hans opfattelse har *libido* en bredere betydning af glæde og længsel efter noget, man godt kan lide. Fysiker Robert Mayer sammenligner simpelthen den afseksualiserede *libido* med ren energi i fysikken eller naturvidenskab⁴¹. Jung undersøgte mange arkaiske kulturer og deres kultiske genstande, som mest symboliseres af de falliske symboler. I sin indledende del af studiet *Forvandlingens symboler* (1912) sammenligner han disse falliske symboler med en scene fra

⁴⁰ <http://ibog.psykologiensveje.systime.dk/index.php?id=683> [cit. 30.4.2012]

⁴¹ Jung 2004, s. 183

Goethes *Faust*, hvor Faust får nøglen fra Mephistopheles til åbne forbudte og hemmelige døre med, bag hvilke noget venter på at blive opdaget⁴². Jung konkluderer, at det i begge tilfælde drejer sig om en mere omfattende betydning end kun den seksuelle. Han fremhæver nemlig – som jeg definerede ovenfor – at et symbol ikke skal læses som et tegn med en begrænset og konventionel betydning. ”Symbolet besidder derimod talrige analoge varianter, og jo mere det råder over, desto mere fuldstændigt og rammende er det billede, som det projicerer af sin genstand.”⁴³ Man skal ikke forstå dette faktum som symbolets ulemper, men tværtimod dets fordele. Symboler forbundet med fallos fortolkes derpå som den psykiske energi i dens skabende aspekt⁴⁴.

Mens Freud betragtede mennesket som individ og det ubevidste som kun en personlig størrelse⁴⁵, blev det ubevidste hos Jung tværtimod en kollektiv størrelse, som han kaldte for *det kollektive ubevidste*. Denne kollektive størrelse skulle indeholde billeder, symboler eller myter, som hele menneskeheden er fælles om, på tværs af kulturer og tidsaldrer⁴⁶. De vigtigste repræsentanter for det kollektive ubevidste er de to grundlæggende arketyper: den feminine *Anima* i mandens psyke og den maskuline *Animus* i kvindens psyke. Det vil sige, at hvert menneske har et modsat køn i sig selv, som kan påvirke hans eller hendes *Persona*, et andet af Jungs begreber, der fortolkes som en slags maske, vi bærer for ikke at vise, hvem vi i virkeligheden er. Selv om mænd prøver at bære en mandlig maske, influeres de af kvindelige elementer (*Anima*), og vice versa påvirkes kvinder med en kvindelig maske af de mandlige principper (*Animus*). For stor påvirkning af de modsatte elementer virker unaturlig, og det kan vise sig som sarthed og selv forkælelse hos mændene; kvinderne bliver tværtimod for assertive, ambitiøse, kolde og pragmatiske, de udvikler de mandlige kvaliteter samt taber deres emotionelle følsomhed. Mens *Persona* betragtes som menneskets facade, er *Skyggen* det modsatte, som står for alle ubehagelige og hemmelige laster, tanker og følelser, skjult i det ubevidste. Denne fjerde vigtige term bliver i princippet kun set af andre, og det kræver stort mod og styrke at se *Skyggen* i sig selv. Ens *Skygge* kan ofte forekomme i drømme og hallucinationer som en dårlig eller frygtelig figur. *Skyggen* er nemlig den arketype, som afspejler dybere elementer i menneskets sjæl, og som mest repræsenteres ved mørke fjender, mystiske kæmper eller vilde mænd.

⁴² Jung 1975, s. 128

⁴³ Ibid., s. 128

⁴⁴ Ibid., s. 127

⁴⁵ Freuds begreb ”det ubevidste” ses, i forhold til det kollektive ubevidste hos Jung, som en mere dynamisk størrelse på grund af arbejdet med individets traumatiske følelser og oplevelser.

⁴⁶ Rösing2001, s. 183

3.2.3 Den døde hest: fra symbol til symbolsk fortælling

Som eksempel på forskellige fortolkningsmåder inden for psykoanalysen kan vi bruge en scene fra *Verdens ende*⁴⁷, hvor hovedpersonen Xenia fortæller sin ungdomshistorie om en død hest:

”Det [hesten] havde jeg også, da jeg var i din alder. Tonga, hed den. En stor sort hingst. Min bedste ven. Hver morgen før jeg skulle i skole, cyklede jeg ud til den gård hvor han stod, og gav ham foder og frisk vand, børstede og striglede ham og rensede hans hove; ingen andre måtte røre ham. Hver eftermiddag red jeg på ham, galopperede ud over markerne ... (...) En dag jeg var i skoven med ham, sank han pludselig sammen under mig, og døde. Af en medfødt hjertefejl. Viste det sig. Jeg sørgede over ham, som om han var et menneske. Kunne ikke tåle at høre hans navn, eller se en hest der mindede om ham i mange år efter.”⁴⁸



Pigen leger hest (Husets Teater)

Billedet på Xenias gentagne møde med hesten materialiserer sig på scenen, når Drengen kommer for at ride på Pigen 1, som leger hest:



Den døde Pige (DnV, Prag)

Xenia: Hvad gør du ...? Hvad er det, du giver hende på ?

Drengen: Seletøj. (...) Hun vil selv. Det er det hun kommer for, hver aften.

Xenia: Tag det af ! (...) For at ride ? Være hest ? (...) Stands, – jeg vil ikke have det.

Drengen: Det er ikke noget du bestemmer. (...) Så gå.

⁴⁷ Jeg anbefaler læseren at gå til side 80 og læse kapitlet Handlingen i *Verdens ende* forbedre at forstå analysen af historien.

⁴⁸ Saalbach 2003, s. 11

Xenia: Hvor hen ? Jeg ved ikke hvor jeg er, det er jo det der er problemet, jeg er faret vild! Lad hende være ... hun er kun et barn. Slip hende ...!

Drengen: Pas dig selv, gamle kælling, du forstår ingenting. Hyp, Hyp, vi forsvinder ...

Ud med Pigen.

Xenia: Kom tilbage! Jeg vil ikke være her alene! Kun med træerne (...) Kom tilbage, hører I! ... Jeg er så træt. Skulle aldrig have sat mig.

Lukker øjnene, og falder i søvn Lyset skifter, man hører fuglene synge. Drengen kommer tilbage, bærende på Pigen.

Xenia: Hun trækker ikke vejret. Selen er for stram, standser blodet ..! (...)

Drengen Jeg kan ikke ... sagde jeg ikke kunne lide det, men hun ville have det skulle være sådan, strammere, hele tiden hårdere ...! (...)

Xenia: Det er ikke noget at gøre.

Drengen: Jeg har slået hende ihjel! (...) Det er min skyld.

Xenia: Også min. Fordi jeg lod det ske. Ikke forhindrede ...

3.2.3.1 I.

Ved det første blik virker Xenias fortælling som **en almindelig barndomserindring** associeret med Pigen, der leger hest og sandsynligvis var på samme alder, da Xenia mistede sin hingst. Det er altså en sørgelig kærlighedsfortælling med tre størrelser: kærlighed, tab og sorg. At Xenia ” ikke kunne tåle at høre hans navn, eller se en hest der mindede om ham i mange år efter” betyder, at sorgen aldrig er blevet bearbejdet. Det peger på, at der sandsynligvis findes et dybere niveau bag historien, samt at hesten skal læses symbolsk. Hesten er generelt set symbol på kraft, fart, den fri ånd, intelligens eller instinktive drifter. I Saalbachs konkrete tilfælde skifter en dødende hest sin sædvanlig betydning til den modsatte og symboliserer faktisk både Xenias manglende kønsliv og svindende livskraft, hendes høje fart i arbejde eller frihed i betydningen forkerte livsvalg⁴⁹. Saalbach bruger hestesymbolet i skuespillet i flere lag. Der optræder tre forskellige figurer, der har noget at gøre med hesten: Pige 1 leger hest, Xenia fortæller sin historie om hesten, Rose maler hele tiden heste. Hesten er altså et gentaget nærværende ledemotiv i *Verdens ende*.

⁴⁹ I kapitlet om *Verdens ende* forklares Xenias livsvalg nærmere ved hjælp af Sartres eksistentiale teorier. (se side 83)

3.2.3.2 II.

a) I en **freudiansk forsimplet stereotyp optik** vil man læse historien som et billede på Xenias mislykkede initiation. Skoven⁵⁰ er det kaotiske ukendte sted i naturen, der kan fortolkes som det individuelle ubevidste, hvor mennesket træder ind for at finde sig selv. Med andre ord skal Xenia mødes med den seksuelle forstand. Hingsten er det mandlige princip, altså et fallossymbol. Xenias mislykkede overgang i hendes liv viser sig ved, at hesten lige pludselig dør mellem hendes lår. Xenia når bogstaveligt ikke til den seksuelle forstand eller til opdagelsen af det ubevidste i sig selv. I stedet for at ”få en anden hest” kan hun ikke tåle at høre om heste, dvs. hun opgiver at få en partner i sit liv. Sådan vil historien sandsynligvis tolkes af en fallosfikseret analytiker

b) Barndomsfortællingen skal på dette niveau hellere læses som **en freudiansk drivkraftshistorie**, der er inddelt i to faser. I den første uproblematiske fase er Xenia forenet med hesten, dvs. potens eller kraft symboliseret af et maskulint princip, i et harmonisk forhold. Udgangspunktet er altså ikke en driftsforskrækkelig historie, men et uproblematiske forhold til det seksuelle. Først skifter den harmoniske og uproblematiske fase til en dyb traumatisk oplevelse i den anden fase, da hun ”red galopperede ud over markerne (...) i skoven med ham”, og han pludselig synker sammen under hende og dør i skovens mørke. Her dør potensen mellem hendes ben.

3.2.3.3 III.

Anvendelsen af **Freuds teori om drømmetydning** tilbyder en langt mere frugtbar analyse, når man oversætter skuespillets to korte manifeste tekster til en latente tekst, som altid står bag den manifeste. Det handler nemlig om en lille dobbeltgængerhistorie.

Først og fremmest er det vigtigt at pointere, at Xenias historie igen foregår i to lag. Det første lag er hendes fortælling om barndomserindringerne, mens det andet udspiller sig (mange år efter den første) umiddelbart på scenen. Selve første lag er også inddelt i to dele.

Det tilsyneladende selvstændige barn Xenia er i virkeligheden vokset op med en spaltet personlighed. I sin barndomshistoriens første del er hun harmonisk forenet med det

⁵⁰ Hvis der er tale om initiation, kan skoven også læses som kønshår.

maskuline princip symboliseret af hesten. I den anden del i skoven spaltes de ved en dybt traumatisk oplevelse af hestens død. Det skal betragtes som en overgang fra Xenias ”narcissistiske” barndomsetape, hvor barnets selvkærlighed er ubegrænset, til det voksne liv. Efter denne overgang skifter den positive dobbeltgænger til det uhyggelige billede på ham eller hende⁵¹.

I det første lag (her vil det sige hele barndomshistorien) er det Xenia, som rider hingsten, men senere udskiftes rollerne, og hun mødes med sin negative dobbeltgænger, dvs. Pigen i det andet lag på scenen, som er en hest. Samtidig bliver Xenia-Pigen tværtimod reddet af et mandligt princip.

Som vi ved fra den første freudianske læsning, er Xenias oplevelse af den traumatiske barndomserindring aldrig blevet overvundet. Barndomserindringen er altså den latente tekst bag scenen, som materialiserer sig på scenen i form af visualiseringsmekanismen, og Xenia snyder faktisk selv censuren, da hun fortæller sin barndomshistorie. Den manifesterede tekst – Pigen som leger hest – er derefter en ”dagdrøm”. Som vi har defineret, er visualisering ikke et én-til-én billede, men ofte repræsenteres af det modsatte. Derfor kan rollerne som den, der rider, og den der er hest, godt være udskiftet, som de er. Samtidig peger denne udskiftning også på det uhyggelige ved Xenias ”voksne” dobbeltgænger. Hun mødes igen med det traumatiske i sit latente ubevidste i form af et billede på sig selv som en dobbeltgænger, der er blevet sadistisk behandlet af et maskulint princip. Her gentages den traumatiske oplevelse, da Xenia-Pigen dør under Drengen.

Dobbeltgængerens er et gammelt og ofte forekommende motiv, som traditionelt er blevet set som dementi af dødens magt. Men ifølge Freud vender dens betydning sig til sin egen modsætning og bliver en uhyggeligt advarsel om døden⁵². Denne påstand bekræfter Saalbach helt bogstaveligt, da hun lader Pigen dø på scenen. Samtidig kan vi citere Lis Møllers afslutning af studiet om Freuds analyse af *Sandemanden*, som gradvis også prøver at fortolke Hoffmanns fortælling ved hjælp af drømmetydning: ”Den uhyggelige effekt opstår, når det fortidige, det overvundne eller fortrængte, dukker op i det aktuelle.”⁵³ Præcis dette gælder for scenen med historien om Pigen, der leger hest, og som dukker op i forbindelse med Xenias barndomsfortælling. Her har vi nået et velfungerende udgangspunkt for fortolkning af hele skuespillet *Verdens ende*, som jeg senere analyserer ved hjælp af Freuds studie *Das Uheimliche*.

⁵¹ Freud (1919) 2003, s. 187

⁵² Steen

⁵³ Møller 1983, s. 89

3.2.3.4 IV.

Læser man historien **jungiansk**, vil man i første omgang også sige, at Xenia ikke har fundet sig selv endnu i sin barndomsfortælling, men her vil det sige sin identitet. Hun træder ind i skoven – det kollektive ubevidste – hvor hun skulle opdage identiteten symboliseret af hesten, repræsentanten for *Animus*, det mandlige indre i Xenia. Hesten dør under hende, hvilket kan fortolkes som, at Xenia har problemer med sin *Animus*. Den forbliver uopdaget for hende, og derfor vokser den til en overdimensional maske (*Persona*). Denne mandlige maske i form af en succesfuld kvinde bærer hun, indtil hun mødes med sin *Skygge* i en underlig verden, Saalbach har skabt.

Når Xenia mødes igen med hesten i scenen, hvor Pigen leger hest, kan det læses som demonstration af Xenias livshistorie, men med den forskel, at Xenia allerede er begyndt at finde sin sande identitet. Hvis vi godtager, at hendes *Skygge* i dette tilfælde er symboliseret af Pige 1, bliver *Animus* i hendes *Persona* fremherskende, når hun lader sig give seletøj på. Hun vil det selv, selv om seletøjet er for stramt. Det vil sige, at hun bliver domineret af sin *Animus*. Xenia ”betragter” sig selv i denne skikkelse og prøver at stoppe dem (sit livs udgangspunkt). Da Drengen (figuren forstærker Xenias *Animus*) med Pigen forsvinder (ud i livet), falder Xenia i søvn. Det vil sige, hun er blind for sit liv, som Drengen betoner med ordene ”du forstår ingenting”. Med Pigens død undertrykkes *Animus* i Xenia. Hun begynder langsomt at forstå og revurdere sit liv, dvs. Gennemgår en individuationsproces. Når Xenia siger, at Pigens død også er hendes skyld, fordi hun lod det ske, handler det implicit om Xenias eget liv. Men her er hun kun i begyndelsen af sin individuation. Hun får manden og barnet, og de forenes for en kort tid i harmonien inde i det ubevidste. Hun mister det hele og er igen alene, da hun træder ud af den mærkelige verden. I slutningen af skuespillet er den gamle personlighed opløst, og hun får en ny: i solens lys i ørkenen opdager hun, at det væsentlige ved livet ikke er selvkærlighed og selvdyrkelse, men at det tværtimod ligger i selvafkaldet, som er symboliseret ved beduinselskabet, som hun venligt bliver accepteret af.

Det er også diskutabelt, hvor meget af forfatterens ubevidsthed der kommer ind i historien og hvor mange symboler der bliver brugt med vilje. Den engelske litteraturkritiker Herbert Read bestrider nemlig den mulighed ved Freuds psykoanalyse, at symboler kun kommer fra kunstnerens ubevidsthed, uden at kunstneren vil påvirke dem med sin egen

personlighed. Han påstår, at kunstneren er bevidst om symbolernes betydning og derfor bruger dem forsætligt. Hvis man bruger symboler på denne måde, nærmer sig det ifølge ham klichéen og steriliteten⁵⁴. Dette problem kan sandsynligvis ikke løses, og man kan kun spørge selve kunstneren, hvor han eller hun har fundet sine symbolske skildringer. Men det vil jo give ingen mening, når kunsten allerede er færdig. Derfor vil vi heller ikke her spørge, om Saalbach anvender symboler med vilje, eller om de kommer fra hendes. Nogle gange virker det som om, de er blevet brugt med vilje for at pege på en konkret problematik. Men andre gange er de helt uigennemsigtige. Den franske filosof Paul Ricoeur foreslår en enkel sætning, som jeg også vil rette mig efter: ”Symbol er måde at tænke på”⁵⁵. Dette udsagn indeholder to betydninger: det er ikke mig, som giver mening, men symbolet; men det, symbolet giver, er man nødt til at ”tænke over”, dvs. overveje det.

⁵⁴Harries 2010, s. 122

⁵⁵Petříček jr. 1993, s. 95

4 De fantastiske elementer (/det uhyggelige) i Saalbachs univers

- teoretisk og metodisk afsnit

*”Har jeg sovet? Skulle jeg være så heldig,
at alt dette kun har været en drøm?”*

Jacques Cazotte: *Le Diable Amoureux*

*Sofie: Jeg ved ikke, om jeg er rigtig vågen.
(...) Vil det sige, at jeg er blevet hypnotiseret?*

Astrid Saalbach: *Det kolde hjerte*

Når man skal redegøre for begrebet *det fantastiske* i litteratur, vil der opstå en vanskelig problematik med flertydige betragtningsmåder på dette fænomen. Det fantastiske er en afledning af ordet *fantasi* (”phantasia”), som etymologisk stammer fra græsk, og man kan fortolke det som syn, vision eller drøm. Tzvetan Todorov sammenligner i sit studie *Den fantastiske litteratur – en indføring*⁵⁶ flere syn på definitioner af ældre tilgange til fænomenet fantastisk litteratur, og bringer derefter sin egen definition samt flere betingelser, som det litterære værk må fuldbyrde for at kunne blive bedømt som ”det fantastiske”.

Først beskriver Todorov kronologisk nogle definitioner og teorier om fantastikken ved brug af citater fra fantastiske fortællinger og romaner. Han prøver at anvende dem til at redegøre for fantastisk litteratur som en genre, fordi den endnu ikke havde en platform som et litterært begreb i hans tid. De ældste teorier stammer allerede fra 1900-tallet. Den russiske filosof og mystiker Vladimir Solovyov definerer det fantastiske sådan:

I det virkelig fantastiske fastholdes altid en ydre og formel mulighed for en enkel forklaring af fænomenerne, men samtidig er denne forklaring berøvet enhver indre sandsynlighed.⁵⁷

Han giver her udtryk for, at de uforklarede begivenheder, som er nærværende i fantastiske fortællinger, altid kan fortolkes på to måder. Vi kan enten afgøre, at begivenhederne er rene galskaber, eller kan vi antage, at selv om de virker vanvittige, kan vi stadigvæk afgøre, at de sandsynligvis kan være sket. Tvivlen mellem disse to muligheder skaber nemlig fornemmelsen af det fantastiske.

⁵⁶ Todorov (1970) 2007

⁵⁷ Ibid., s. 27

Olga Reimann fra det litterære miljø i Tyskland har denne definition:

Helten fornemmer vedvarende og helt tydeligt modsigelsen mellem de to verdener, mellem virkelighed og fantasi, og han er selv forbavset over det usædvanlige, der omgiver ham.⁵⁸

I dette tilfælde defineres igen den samme tvivl, om begivenheden kan være foregået i vores virkelige verden eller ej. Men her tematiseres det ved hjælp af heltens holdning til de mærkelige begivenheder. Sammenligner vi disse to citater, er det ifølge Solovyov i virkeligheden kun læseren, som fornemmer det fantastiske, medens det i Olga Reimanns udsagn tværtimod kun er helten. Hvem af disse to skal være den, der oplever det fantastiske? Todorov konkluderer, at det fantastiske kræver læserens integrering i personens verden. Med andre ord må det frem for alt være læseren, der tvivler, om det, der sker i handlingen, er en naturlig virkelighed eller ej. Todorov anvender her et eksempel med hovedpersonen Alfonso fra *Le Diable amoureux*, som i denne roman tvivler, om det underlige, han oplevede, har været en ren fantastisk og overnaturlig historie eller kun et lumpent kneb, som de andre har udsat ham for. Denne tvivl, som Todorov har kaldt for *tøven* er ergo den mest signifikante forudsætning for fantastisk litteratur, og det bedste eksempel, når denne tøven er fuldendt, forekommer, hvis læseren er meget naiv og identificerer sig fuldstændigt med en tøvende helt. Fantastik litteratur kræver ergo en implicit fortæller ligesom en implicit læser.

Hvis vi vender tilbage til de to førstnævnte udsagn om det fantastiske i litteraturen, kan vi stadig knytte dem sammen med en nyere fjerde udtalelse, nemlig af H.P. Lovecraft:

Atmosfæren er det mest betydningsfulde, thi det definitive kriterium for (det fantastiske m.a.o.) autenticitet ligger ikke i intrigens struktur, men i skabelsen af en specifik oplevelse. (...) En fortælling er fantastisk ganske simpelt, hvis læseren dybt føler en følelse af skræk og rædsel, nærværet af usædvanlige verdener og kræfter.⁵⁹

Citatet stammer fra studiet *En fantastisk litteratur eller en skrækkelig teori* af Schøllhammer, som gerne ville fortsætte med Todorovs teori og gå lidt videre. Hvis vi sammenfatter alle citaterne, får vi de første betingelser for at litteraturen kan kaldes for fantastisk: der må altid være en følelse af noget mystisk, uforklarligt, skrækkeligt og

⁵⁸ Todorov (1970) 2007, s. 28

⁵⁹ Schøllhammer 1986, s. 9

rædselsfuldt til stede, som skræmmer os samt bryder vores opfattelse af naturloven. Og på grund af disse underlige oplevelser, tvivler vi – ligesom helten – på, om fortællingerne er virkelige eller ej i den virkelige verdens ramme.

4.1 Det allegoriske vs. det fantastiske

Det er også læsemåden, der afgør, om det er en fantastisk fortælling eller ej. Fantastikken kan let forsvinde, når man læser teksten poetisk eller allegorisk. Todorov fremhæver, at begge kategorier *poesi* og *allegori* har egne strukturelle træk, som går imod den fantastiske genre. ”Poesi bruger ord til at skabe billeder, som kun forbliver en semantisk forbindelse af ord, men ikke en kombination af ting. Tværtimod har det fantastiske brug for fiktion, der dukker op netop, når man opfatter tingene ved fiktiv sanselig modtagelse.”⁶⁰ Præcist dette gør (den fantastiske) fiktion, hvilket poesi ikke har noget redskab til på grund af dens strukturelle opbygning.

Med allegori er det yderligere mere kompliceret, fordi Todorov alt i alt har konstrueret fire former for allegori, som kan opløse det fantastiske. Ved hjælp af Angus Fletchers klare og korte udsagn om allegori, prøver Todorov at undgå alle talrige tidligere definitioner. Fletcher påstår, at man altså forstår allegori i klassisk retorik sådan: ”For at udtrykke det helt enkelt, allegorien siger et og mener noget andet.”⁶¹ Der må tilføjes to vigtige betingelser: det allegoriske forudsætter tilstedeværelsen af mindst to betydninger af de samme ord i teksten, og denne dobbelte betydning må altid være angivet eksplicit i værket (dvs. den udspringer ikke af en eller anden læsers fortolkning).⁶² En overnaturlig begivenhed må kun forstås og fortolkes i dens bogstavelige betydning, for at det fantastiske kan forblive i teksten. Allegori betyder tværtimod en anden ting end de skrevne ord, dvs. at ordenes oprindelige forstand forsvinder. Kort sagt, ved en allegorisk læsning af teksten forsvinder det fantastiske, fordi vi forstår allegori som lignelse om et andet konkret problem, der bare kunstnerisk skildres ved hjælp af en parabel. Det kan også tilføjes, at en allegori ofte er mulig at genkende på grund af dens moraliserende rolle i teksten.

De fire eksempler på de divergerende grader af allegori er disse: fra den åbenlyse allegori over den indirekte allegori og ”tøvende allegori” til den illusoriske allegori. Men ikke alle de nævnte typer findes i Saalbachs tekster. Derfor skal vi kun se nærmere på den ”tøvende” og indirekte allegori, som mest er til stede i hendes dramaer. Desværre er disse to

⁶⁰ Todorov (1970) 2007, s. 59

⁶¹ Ibid., s. 60

⁶² Ibid., s. 62

typer også de mest problematiske, hvis man skal skelne, om teksten indeholder de fantastiske elementer eller en uklar allegori.

Den indirekte allegori kan være nærværende i teksten samtidig med tøven, og de modsiger ikke hinanden ved det første blik. Dette gør fortolkning af teksten meget vanskelig, fordi tøven på samme tid er et hovedtræk ved fantastisk litteratur. Læseren bliver her nødt til at beslutte, om hele historien er en illustration af en allegorisk skildret tanke, eller om teksten må forstås bogstaveligt. I disse tilfælde forbliver det fantastiske for det meste nærværende indtil slutningen af teksten, og det kommer blot an på læseren, om historien har været allegorisk eller fantastisk. Men hvis historien skal forstås allegorisk, må der altid være en klar illustration af en allegorisk tanke til stede i teksten.

I tilfældet med den ”tøvende” allegori har læseren stadigvæk sværere ved at afgøre om det er en allegorisk eller bogstavelig læsning, fordi teksten ikke indeholder den eksplicite illustration af allegori, som vi kunne finde ved den indirekte allegori. Her kan fortælleren spille en stor rolle. Ofte er det ham, der giver os fornemmelse af en relevant tøven over for tingene, som er sket i handlingen, selv om han udtaler en mulig allegorisk betydning⁶³.

Selv om Saalbachs dramaer et par gange indeholder allegorier, skal de ikke læses som allegoriske tekster. En allegori forekommer mere eller mindre som et kort billede på et konkret begrænset emne, men resten af teksten er ikke allegorisk. En allegori er altså ikke læsemåden hos Saalbach. Som et konkret eksempel på en allegori hos Saalbach kan vi nævne scenen i fængselscellen fra *Verdens ende*, som både er en del af handlingen samt en (indirekte) allegori på, hvordan man behandler indvandrere i Danmark.

4.2 Det fantastiske vs. det uhyggelige (/sære) og det vidunderlige (/eventyrlige)

Fantastisk litteratur er også angivet ved en nærmere begrænsning af dens litterære nabogenrer. På den ene side kan det fantastiske transformere til det uhyggeliges genre (m.a.o. det sære) og den anden til det vidunderlige (m.a.o. det eventyrlige)⁶⁴. Det fantastiske strækker sig nemlig

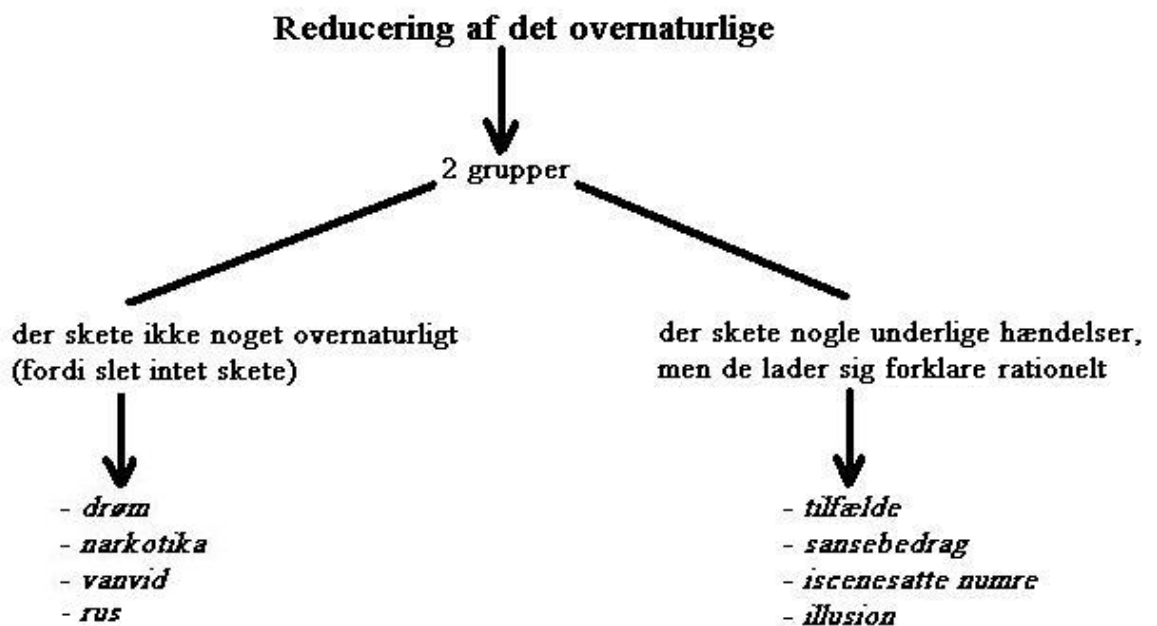
⁶³ Som et eksempel gengiver Todorov her Poes novelle *William Wilson*, historien om en mand der forfølges af sin dobbeltgænger. I slutningen dræber helten sin dobbeltgænger, som ytrer, at William har vundet kampen, men fra dette øjeblik også er død. Udsagnet virker som en eksplicit allegori, men ikke desto mindre forbliver den sigende og vedkommende på det bogstavelige niveau. (Todorov (1970) 2007, s. 70)

⁶⁴ Til definition af det uhyggelige/sære og det vidunderlige/eventyrlige bruger jeg to studier: Todorov og Erik Karl Schøllhammers. Oversætteren af Todorovs studie anvender et begreb Freud for længe siden definerede som det uhyggelige, og den modsatte genre oversætter han med det eventyrlige. Schøllhammer anvender to andre begreber til disse genrer – det sære og det vidunderlige – som ifølge ham har det samme særtræk. Men selv Schøllhammer har svært ved at afgøre hvad der er det bedste udtryk for denne undergenre: ”‘det eventyrlige’ (le

kun over det tidsrum, hvor læseren ikke er sikker på (dvs. tøver), om handlingen er fantastisk, uhyggelig eller vidunderlig. Hvis man er usikker på det, efter man er færdig med bogen, forbliver det fantastiske til stede. Men i det øjeblik, man bestemmer, at historien har en naturlig forklaring, forvandler det fantastiske sig til det uhyggelige(/sære). Hvis man afgør, at handlingen har været overnaturlig, forandrer det fantastiske sig til det vidunderlige(/det eventyrlige). Det fantastiske ligger altså på grænsen mellem to andre genrer i en stadig nærværende fare for, at det pludselig forsvinder. Derfor er det fantastiske kun til stede i nogle dele af en historie og med en midlertidig effekt, men ikke i hele teksten.

Hvis vi ser på Astrid Saalbachs dramaer, er det mest interessante for os den undergenre, som kaldes for det fantastisk-uhyggelege(/sære), fordi den findes i de fleste af hendes dramaer, som indeholder fantastiske elementer. Dette er et meget spændende tilfælde, hvor hele historien virker fantastisk, men i slutningen opløses det fantastiske i en rationel forklaring.

Det fantastiske forsvinder i disse tilfælde, som det kan ses i det følgende diagram:



Det, som kan ophæve det overnaturlige i en uhyggelig historie, er de tilfælde, hvor personerne er blevet forrådt på grund af andre folks spil. De har været under påvirkning af berusende og narkotiske stoffer, eller har drømt om den hensigtsmæssige handling. Historien er kun fantastisk i den periode, hvor personerne endnu ikke har afsløret, at de blev bedraget. Her kan vi tage et eksempel fra Saalbachs skuespil *Det kolde hjerte*: hovedpersonen Sofie

merveilleux, the marvellous – oversættelsen ‘eventyrlig’ er mangelfuld, idet genren bør forstås bredere end ‘eventyrgenren’, men jeg kender ikke bedre forslag). i Schøllhammer 1986, s. 14

tager narkotika og falder i søvn. Alt det underlige og fantastiske, som foregår bagefter, sker kun i hendes drømme. På samme tid er der en drøm, narkotiske midler samt det fantastiske til stede. Læseren/publikum er velunderrettet om dette faktum allerede fra dramaets begyndelse, men hovedpersonen tøver over for, hvad der sker med hende. Til denne undergenre tilføjer Todorov også en vigtig pointe, at det ikke drejer sig om en lighed mellem det fantastiske og det fantastisk-uhyggelige(/sære), men derimod om deres syntese.⁶⁵

Ved siden af undergenren det fantastisk-uhyggelige/sære er definitionen af det uhyggeliges rene genre bred og unøjagtig. På den ene side er den begrænset af det fantastiske, men på den anden side er det rene uhyggelige ved at fortabe sig i litteraturens almene felt (til denne kategori regner Todorov f.eks. Dostojevskijs romaner). Der findes også kun én af de tre definerede betingelser for det fantastiske i denne genre: ”Det uhyggelige opfylder, som det ses, kun en eneste af det fantastikes betingelse: beskrivelsen af bestemte reaktioner, i særdeleshed frygten; det er udelukkende forbundet med personernes følelser og ikke med en materiel hændelse, der byder fornuften trods.”⁶⁶

4.2.1 Det uhyggelige ifølge Sigmund Freud

En af de mest betydningsfulde diskussioner af det uhyggelige stammer fra Sigmund Freuds studie *Das Unheimliche* fra 1919. Det er vigtigt at fremhæve, at både Freuds og Todorovs begreber ”det uhyggelige” ikke er sammenfaldende. Jacob Bøggild bemærker i efterskriften til *Den fantastiske litteratur*, at den danske oversættelse ”det uhyggelige” af Todorovs franske begreb ”l’etrange” ikke er uproblematisk, fordi den let lader sig forveksle med Freuds begreb af samme navn. Selvom Todorov også omtaler Freud og hans værk om det uhyggelige, går han ikke tættere ind på det, fordi det uhyggelige for Freud er for tæt forbundet med billeder fra individernes barndom. Bøggild beskriver Todorovs synspunkt på Freuds definition sådan: ”Forholdet mellem teorien om det fantastiske og psykoanalysen, herunder Freuds begreb om *das Unheimliche*, fremstår dermed på ingen måde hos Todorov som et afsluttet kapitel, hvis regnskab let kan gøres op. Tværtimod kommer det til at fremstå som et flet, det kan være yderst interessant at søge at trænge dybere ind i.” Og det vil jeg nu også gøre, fordi jeg senere vil anvende Freuds syn på det uhyggelige på Saalbachs *Verdens ende*.

Her er ikke tale om psykoanalysen, men om et mere æstetisk studie, hvor Freuds det uhyggelige har lidt bredere betydning end det samme begreb hos Todorov. Hos Todorov

⁶⁵ Todorov (1970) 2007, s. 51

⁶⁶ Ibid., s. 47

gælder det for en begrænset litterær genre, hvilken kun bruges i tilfælde hvor man har en overnaturlig historie, der til sidst forklares på en eller anden naturlig måde, og hvor der kun bliver underlige følelser af noget ubehageligt tilbage. Men Freud inkluderer i det uhyggelige også ordene ”hjem” eller ”hjemlig” (alternativt ”uhjemlig”), som gør det flertydigt. På dansk bruger man ordene "det uhyggelige" som oversættelse for Freuds tekst, som oprindeligt hedder "Das Unheimliche" på tysk. Vi vil prøve at finde ud af, hvad det er for et hjem, Xenia leder efter ved hjælp af teksten, som handler om noget uhyggeligt og samtidig hjemligt, og hvor det "hjemlige" omtales allerede i titlen.

Lad mig kort fortælle, hvad studiet *Det uhyggelige* handler om. Freud bruger et par kunstneriske tekster – frem for alt E. T. A. Hoffmanns fortælling *Sandmanden* – som eksempler på, hvad det er for noget, som giver os de uhyggelige følelser, når vi læser sådanne tekster. Freuds fremstilling følger to spor, et etymologisk og et ætiologisk. Det vil sige, at han på den ene side redegør for, hvad ordets oprindelige betydning er og på den anden side, hvad årsagen til tilstedeværelsen af ”det uhyggelige” i livet og i litterære tekster er.

Først analyserer Freud selve begrebet "das Unheimliche". Her får vi en meget spændende følgeslutning, når han sammenligner "das Unheimliche" med dets modsætning "heimlich". Ifølge nogle ældre teorier og ordlister er dette begreb helt ambivalent, og i sin betydning nærmer det sig begrebet "das Uheimliche" i sådan en grad, at begge to smelter sammen: ”(...) det lille ord "heimlich" (hemmelig, hjemlig) kan blandt sine mange betydningsnuancer også have én, der falder sammen med sin modsætning: uhyggelig. Så bliver det hjemlige uhyggeligt. (...) Vi bliver i det hele taget mindet om, at ordet hjemlig ikke er entydigt, men tilhører to forestillingskredse, der uden at stå i modsætning til hinanden alligevel er ret fremmede for hinanden, det velkendte og hyggeliges sfære og det skjultes og hemmeligholdtes sfære.”⁶⁷ Altså "Det uhyggelige er på en eller anden måde en art af det hemmelige / hjemlige.”⁶⁸ Dette støttes også af *Deutsches Wörterbuch* fra 1877 af Jacob og Wilhelm Grimm, hvorfra Freud citerer disse to punkter:

4. fra at betyde hjemligt, husligt udvikler begrebet sig videre til at betyde det, der er unddraget, skjult, hemmeligt for det fremmede blik, netop også udviklet i flere relationer ...”⁶⁹

⁶⁷ Freud (1919) 1998, s. 23

⁶⁸ Ibid., s. 25

⁶⁹ „4. aus dem heimatlichen, häuslichen entwickelt sich weiter der Begriff des fremden Augen entzogenen, verborgenen, geheimen, eben auch in mehrfacher Beziehung ausgebildet...” i Freud (1919) 2003, s. 179

Det andet punkt er en slags bro, der leder frem til en anden meget interessant konklusion, nemlig til von Schellings teori om ”det skjulte”:

9. den betydning af noget skjult, farligt, som fremgår under forrige afsnit, udvikler sig endnu videre, således at "heimlich" får en betydning, som ellers var forbundet med "unheimlich"⁷⁰

Freud undersøgte tidligere værker af Ernst Jentsch, Karl Gutzkow, Daniel Sanders og von Schelling, hvor en anden vigtig konklusion er, at det uhyggelige (unheimlich) ifølge von Schelling er "alt det, der burde være forblevet hemmeligt, skjult, men som er trådt frem"⁷¹.

Pointen er, at det hjemlige, uhjemlige og hemmelige er sider af den samme sag. Det uhjemlige er det, der engang har været hjemligt, og præfikserne u- eller Un- er fortrængningens mærke. Desuden er det ”hjemligt” skjult i os selv (f. eks. vores dybe skjulte ønske) også det uhyggelige. Det hjemlige, uhjemlige, hemmelige og uhyggelige forenes og bliver til ét. Vi skal vende tilbage til dette udsagn senere, fordi det passer godt til handlingen i *Verdens ende*.

I slutningen af sit studie forklarer Freud, at der findes tre muligheder for, hvordan digteren kan fortælle en historie. Den første og den anden mulighed er, at forfatteren "vælger sin fremstillingsverden, så den falder sammen med den realitet, vi er fortrolige med, eller på en anden måde fjerner sig fra den"⁷². Det vil sige, at digteren i det første tilfælde kan skabe en fantastisk eller eventyrlig verden, hvor alt det uhyggelige ikke kan ramme os med de ubehagelige følelser, fordi vi godt ved, at det ikke er virkeligheden. Det samme finder vi i Todorovs definition af eventyreren.

Digteren kan også skabe sig en verden, som adskiller sig fra den reale verden ved det, at der optræder højere åndelige væsener, dæmoner eller ånder af afdøde. Her nævner Freud f. eks. Shakespeares dramaer *Hamlet*, *Macbeth* eller *Julius Caesar*, om hvilke man godt kan sige, at de er ret realistiske værker, men hvor der alligevel findes nogle overnaturlige væsner. Men i dette tilfælde tilpasser vi vores dom til den realitet, digteren har fingeret, og derfor forsvinder det uhyggelige også her. Denne type af fortælling falder ikke sammen med Todorovs teorier. Det er ikke en eventyrlig verden, og vi fornemmer heller ikke nogen uhyggelige følelser⁷³.

⁷⁰ „9. die Bedeutung des versteckten, gefährlichen, die in der vorigen nummer hervortritt, entwickelt sich noch weiter, so das heimlich den Sinn empfängt, den sonst unheimlich (...) hat“ i Freud (1919) 2003, s. 180

⁷¹ Freud (1919) 1998, s. 23

⁷² Ibid., s. 52

⁷³ Jørgen Riber Christensen kalder disse værker for forløbere eller kildetekster for fantasy i sin artikel

Freud nævner dog en tredje type realitet, som vi hellere må citere, for at være sikre på, den bliver forstået korrekt:

"Anderledes forholder det sig, hvis digteren tilsyneladende har stillet sig på den fælles realitets grund. Så overtager han de samme betingelser, som må være til stede, hvis oplevelsen skal udløse en følelse af uhygge, og alt det, der virker uhyggeligt i livet, gør det også i digtningen. Men også i dette tilfælde kan digteren potensere og mangfoldiggøre det uhyggelige langt ud over det, der er muligt i oplevelsen, idet han lader begivenheder forekomme, som vi ikke eller kun sjældent ville erfare i virkeligheden. Han forråder os da i en vis forstand i den overtro, vi ellers anså for overvundet, han bedrager os, i og med at han lover os den fælles virkelighed og så alligevel går ud over den. Vi reagerer på hans fiktion, på samme måde som vi ville have reageret på vore egne oplevelser; når vi mærker bedraget, er det for sent, digteren har for længst opnået sin hensigt, men jeg vil påstå, at han ikke har opnået en ren virkning. Vi har stadig en følelse af noget utilfredsstillet, en slags uvilje mod det forsøgte bedrag, (...)."74

Præcis denne tredje type fortællemetode brugte Saalbach i sit skuespil *Verdens ende*, som står lige på grænsen mellem realiteten og den fantastiske verden, og som foregiver, at vi befinder os i den virkelige verden. En lignende konklusion bekræfter også Birgitte Hesselaa i sit studie om Saalbachs dramatik: "Det er en teknik, der kan minde om debuten *Spor i sandet*, men her, mere end 20 år senere, bruger Saalbach den 'anden' verden radikalt anderledes. Hvor det fremmede før brød ind som en trussel, er vi nu i det fra begyndelsen. Og hvor det før lignede et mareridt, rummer det nu også udviklingsmuligheder."75

Denne tredje type minder blandt andet også om Todorovs rene fantastiske. Med andre ord kunne man sige, at det, at digteren forråder os i en vis forstand af overtro, simpelthen er lig med vores (ligesom Todorovs) tøven, uanset om vi har overvundet denne overtro eller ej. Vi kan desuden tilføje, at Freuds bemærkning, "at når digteren lover os den fælles virkelighed og så alligevel går ud over den, reagerer vi på hans fiktion, som vi ville have reageret på vores egne oplevelser", ligner Todorovs integrerede læser i personernes verden. På den måde fik vi to betingelser for det rene fantastiske. Den tredje betingelse – en følelse af noget mystisk, rædselsfuld og uforklaret – er til stede implicit samt selvindlysende fra begyndelsen, når det gælder Freuds forståelse af en uhyggelig historie.

Fantasygenren og dens udvikling.

⁷⁴ Freud (1919) 1998, s. 53-54

⁷⁵ Hesselaa 2009, s. 53

4.2.2 Det vidunderlige(/eventyrlige)

Den sidste genre, som vi mangler, er det rene eventyrlige sammen med dets undergenre af det fantastisk-vidunderlige/eventyrlige. Lad os igen begynde med undergenren.

Det fantastisk-vidunderlige(/eventyrlige) opfører sig ligesom det fantastiske, men ender med at godtage en overnaturlig forklaring. Denne fortælling minder mest om det rene fantastiske, fordi den forbliver gådefuld, og derfor fremkalder en fornemmelse af det oversanselige. Som Schøllerhammer pointerer, forbliver begivenhederne eller fænomenerne uforklarede, uforståelige og ulogiske ofte til trods for den tilbudte overnaturlige forklaring.⁷⁶ Derimod fremkalder det rene vidunderlige(/eventyrlige)– og Schøllhammer tilføjer her også genren ”der var engang”-litteraturen – ikke nogen særlig reaktion hverken hos personerne eller den implicite læser. Intet kan overraske os, fordi her opbygges et frit fantaseret og imaginært univers, hvor alt accepteres efter egne præmisser.⁷⁷ Således mistes sammenhængen mellem læserens holdning til de fortalte begivenheder, idet det vidunderlige(/eventyrlige) forekommer i selve disse hændelsers natur.

Todorov slutter sit kapitel med en optælling af alle de mulige typer af det vidunderlige(/eventyrlige), som alt i alt er fire: det hyperbolske vidunderlige(/eventyrlige) (oftest overdrivelse af størrelser i den fortalte historie), det eksotiske vidunderlige (den underforståede fortæller blander de naturlige og overnaturlige ting fra læserens ukendte områder sammen), det instrumentale vidunderlige (f.eks. tekniske udviklinger, der ikke kunne realiseres i den beskrevne epoke, men som måske trods alt kunne være mulige at fabrikere) og til sidst det videnskabelige vidunderlige (står tættest på samtidens science fiction og fantasy-genren). Hvis vi skulle prøve at undersøge Saalbachs værker med hensyn til disse fire grupper, må vi konkludere, at hendes fantastiske fortælling ikke overlapper i dem. Der findes nogle elementer i hendes dramaer, som vi har opregnet i parentes, men det faktum, som udelukker denne medregning, er en enkel kendsgerning, at Saalbach ikke skriver i den rent eventyrlige genre. Alligevel kan man udsige, at hun nogle gange står tæt på sciencefiction samt fantasy-litteratur.

⁷⁶ Schøllhammer 1986, s. 15

⁷⁷ Ibid.

4.3 Problemer med *det fantastiske* i samtidslitteratur

I det allersidste kapitel i *Den fantastiske litteratur* har Todorov beskrevet en forandring der er ved at ske med hans genre det fantastiske. Ved hjælp af Kafkas fortælling *Forvandlingen* peger Todorov på, at det fantastiske har ændret sig i det 20. århundrede på den måde, at det, som lige fra bogens begyndelse var normalt – frem for alt hovedpersonen som et almindeligt normalt menneske – bliver til det fantastiske allerede i historiens første sætninger. Det fantastiske er her altså reglen, ikke undtagelsen.⁷⁸ Denne form for det fantastiske omdefinierer Todorov selv til ”det generaliserede” fantastiske, som inddrager hele bogens univers samt læseren. Hvis læseren i en sådan fortælling gerne vil identificere sig med hovedpersonen, udelukker han eller hun sig selv fra den virkelige naturlige verden. Med hensyn til denne konklusion er Kafkas *Forvandlingen* et paradoksalt eksempel på syntese af to modsatte genrer, dvs. syntese af det uhyggelige(/sære) og det vidunderlige(/eventyrlige), som ifølge Todorov er to fuldstændigt modstridende tilfælde. Det er vigtigt at omtale, at tøven, dvs. den vigtigste betingelse for det fantastiske, næsten altid forbliver tilbage i disse omformede ”uklassificerede” eksempler på det fantastiske, som Bo Hakon Jørgensen understreger:

”(...) alligevel ligger der en tøven gemt til læseren i denne fortælling, men den ligger et andet sted end sædvanligt. Ikke i Gregors person, ikke i familien, men i de tolkningstilbud, teksten har til læseren: Er æblet i ryggen en hentydning til syndefaldet? Hvad skal den udklippede dame i ramme på væggen? Er Gregors dyriskhed en fortrængt seksualitet, der vender tilbage osv. Ingen af disse tolkninger kan føres igennem, og alligevel står forvandlingen tydelig for læseren med hele sit kunstneriske arbejde for at gøre den til en uafrystelig realitet.”⁷⁹

Her kan vi inddrage et eksempel fra Saalbachs skuespil *Det velsignede barn*. Der optræder hovedfiguren Malte, som allerede fra starten har underlige, overnaturlige egenskaber, fordi han gradvis får mærkelige hvide fjer på sin hud. Han er stum og udrykker sig ikke i hele første del af skuespillet, men alle karakterer beundrer ham alligevel og opfatter ham som et almindeligt barn.. I det følgende citerer jeg et par af de andre personers udtalelser om Malte:

⁷⁸ Todorov (1970) 2007, s. 160

⁷⁹ Jørgensen 1990, s. 251-252

Dotre: (...) Der er noget særligt ved dig. Det er, som om du ved alt og forstår alt. Du kan se igennem en. Se, hvad jeg tænker på nu, hele tiden, også når jeg underviser ...⁸⁰

Emilie: Jeg kan mærke din [udstråling]. Jeg kan se den, ligesom et lys rundt om dig.⁸¹

Hans: Malte – hvorfor siger du sådan noget? Se på mig. Hvad er der med dine øjne? De er så store og mørke. Kun pupiller

Henriette: Det ser helt uhyggeligt ud.⁸²

Dotre (til Malte): Du virker anderledes. Der er noget ved dig, der er forandret. (...)

Malte ser på hende. Klør sig skiftevis på den ene og den anden arm.

Dotre: Hvorfor kradser du dig sådan? Må jeg se ...? (*trækker først det ene, så det andet af Maltes ærmer op og stirrer på hans ærme*) ... Dun! Det er jo dun! Små fjer ...! Gør det ondt? Hvor er de smukke! Så fine og hvide og bløde! Man kan slet ikke lade være med at røre ved dem ...

Malte: Av!

Dotre: Undskyld. Jeg skulle bare se, om de sad fast.⁸³

Den finale transformation bliver fuldført i mellemspillet mellem den første og anden del, hvor Malte indtræder blandt dyriske væsner:

*Malte kommer til syne. Hans ryg, bryst, arme og hals er dækket af hvide fjer med en turkisblå prik i. Dyrene flokkes om ham og snuser til ham. De begynder et efter et at hyle.*⁸⁴

I skuespillets anden del bliver Malte til en slags Messias, Jesus og en anden Che Guevara, som leder modstandsbevægelsen i en totalt forandret verden i en fiktiv mulig fremtid. Der mister han alle fjer, befinder sig i en meget affældig tilstand og bliver dræbt til sidst. Men da han ligger i kisten, bliver han smuk igen samt alle fjer kommer tilbage på hans hud. På grund af sine mærkelige karaktertræk ligner han hovedkarakteren Gregor fra *Forvandlingen*. Han virker altså som en fantastisk figur i en science fiction-verden. Og hvis vi her igen vender tilbage til Todorov, kan vi også finde nogle interessante bemærkninger om en tættere sammenhæng med det fantastiske og science fiction-litteratur og fantasy, som Jacob

⁸⁰ Saalbach 1999, s. 122-123

⁸¹ Ibid., s. 125

⁸² Ibid., s. 133

⁸³ Ibid., s. 135

⁸⁴ Ibid., s. 149

Bøggild understreger endnu tydeligere i *Efterskriftet*⁸⁵ til *Den fantastiske litteratur*. Han peger på en nærmere lighed mellem det fantastiske og den magiske realisme samt fantasy-genren. Ifølge ham ”accepteres de overnaturlige væsner umiddelbart og bogstaveligt som en del af et fiktivt univers inden for denne genre, netop på baggrund af den kontrakt med læseren, som konstituerer den.”⁸⁶ Skelnen mellem disse tre genrer – egentlig fantastisk, fantasy og magisk realisme – leder Bøggild til at konkludere, at ”man bliver nødt til at være opmærksom på, at de nyttige distinktioner ikke altid slår til, når man står over for – navnlig – moderne litterære værker”⁸⁷. Derfor skal vi også være forsigtige i bedømmelsen af Saalbachs værker. Det virker som om det ikke er muligt at placere et eneste af dem inden for en genre.

4.4 Fantasy og science fiction i Saalbachs dramaer?

To gange har vi allerede hentydet til en smallere sammenhæng mellem det fantastiske og fantasy samt science fiction-genren. Men hvordan forholder de sig til Saalbachs dramatiske værker? Lad mig nu kort undersøge, hvor langt disse to genrer er nået siden Todorovs distinktion mellem det fantastiske og det videnskabelige vidunderlige, som står tættest på science fiction, og tilføje et par interessante pointer ved fantasygenren.

Først og fremmest er det nødvendigt at pointere, at der eksisterer en uklarhed i den skelnen mellem *det fantastiske* og *fantasy* der forekommer i faglitteraturen, fordi det er vanskeligt at kategorisere dem. De bruges tit unøjagtigt, og forskere blander dem. Der stilles ofte spørgsmålstejn ved, om det overhovedet er muligt at kalde det fantastiske for en virkelig litterær genre. Ved fantasy forholder det sig på samme måde og den kaldes ofte for en subgenre eller en litterær kategori. Jeg vil anbefale de første kapitler⁸⁸ af Neil Cornwells *The Literary Fantastic* til dem, som gerne vil vide mere om enkelte anvendelser af disse begreber hos de forskere, som har beskæftiget sig med det fantastiske/fantasy-litteratur.

Ifølge J.R.R. Tolkien skelner man i fantasygenren mellem to slags verdner: mellem *primary* og *secondary worlds*, hvor Jørgen Ribe Christensen ydermere tilføjer to andre beslægtede termini *high* og *low fantasy*. I *high fantasy* handler det kun om den fantastiske overnaturlige verden, som f.eks. findes i Tolkiens *The Hobbit* eller *The Lord of the Rings*,

⁸⁵ Blandt andet beskrives der de nyeste opfattelser af senere forskere i det fantastiske som f.eks. Christine Brooke-Rose, Neil Cornwell, Rosemary Jackson, Amaryll Chanady og Brian McHale fra det engelske litterære område, og Ib Johansen, Hans Henrik Møller, Gitte Mose, Åsfrid Svendsen eller allerede citeret Bo Hakon Jørgensen fra de skandinaviske lande.

⁸⁶ Bøggild 2007, s. 165

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Frem for alt disse kapitler: *Some Definitions: Todorov et al.; The Common Ground; The ‘Fantastic/Fantasy’ Disarray; ‘Fantasy’ – Basically an Impulse?; ‘The Fantastic’ – Basically a Genre?* (i Cornwell 1990, s. 11-41)

mens *low fantasy*, så at sige er en undergenre, der er repræsenteret i J.K. Rowlings bøger om Harry Potter, hvor en virkelig verden blandes sammen med overnaturlige og magiske elementer. Det vil sige, at Rowlings fortællinger indeholder både primære naturlige og sekundære overnaturlige verdner, derimod repræsenterer Tolkiens tilfælde kun en ren sekundær fantasy-verden⁸⁹.

For nylig udkom der et sammenfattende nummer af *Kritik*⁹⁰, som udelukkende beskæftiger sig med fantasy-litteratur. De to indledende studier af Laura Feldt og Jørgen Riber Christensen er mest spændende for os, fordi de begge prøver at definere de nyeste tilgange til fantasygenren samt omtaler Todorovs *Den fantastiske litteratur*.

Laura Feldt kritiserer Todorov for at han ikke fortsætter med at forske i de mere samtidige værker, selvom han dog finder nøgleeksempler i sin definition, og at han mest beskæftiger sig med litteraturen fra slutningen af det 19-århundrede. Hun foretrækker at beskrive de fantastiske elementer ved hjælp af den tyske forsker Renate Lachmanns teori, hvori hun påstår, at ”Todorovs ældre definitioner af det fantastiske ikke just kommer overens med de vildtvoksede og brogede former for fantastik, som vi ser både i dag og har set historisk, og derfor er en generisk forståelse af det fantastiske ikke adækvat”⁹¹. Lachmann interesserer sig mere for sammenhængen mellem fantastiske og religiøse fortællinger og anvender en helt anden terminologi for de fire forskellige analysestrategier, som hun kalder for *metamorfosen*, *adynaton*, *hyperbel* og *paradoks*⁹². Med sådan en omdefinering prøver hun at undgå de vanskeligheder, som Todorov kom til i slutningen af sit studie, hvor han ikke helt kunne bruge sine definitioner på f.eks. Kafkas værker.

Jørgen Christensen peger for det første på, at Todorovs historiske teori om genren fantastik får en nærmere forbindelse med fantasylitteratur, end man kunne tro.⁹³ Ifølge ham kan Todorovs definition af det fantastiske anvendes i en genrebeskrivelse af fantasy, selvom Christensen også indrømmer, at de ikke er synonyme. Christensen gentager alle de ovenforstående betingelser for det fantastiske, som vi allerede har defineret, og som ifølge ham også er gældende inden for fantasy – dvs. tilstedeværelsen af en mirakuløs eller overnaturlig begivenhed, læserens afgørelse af de uhyggelige og eventyrlige elementer, og til

⁸⁹ Christensen 2011, s. 13

⁹⁰ *Kritik* nr. 202, 2011; (et almenkulturelt tidsskrift)

⁹¹ Feldt 2011, s. 4

⁹² For en detaljeret beskrivelse af disse fire strategier vil jeg anbefale læseren at læse hele Laura Feldts studie eller Renata Lachmanns *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt am Main 2002.

⁹³ F.eks. adskiller *Leksikon i Litteraturens veje* strengt fantastik litteratur fra fantasy: ”Fantasygenren er ikke identisk med fantastisk litteratur. *Fantasy* er meget nærmere beslægtet med eventyr og myter. (...) Som eventyret foregår fantasy uden for historisk tid og geografisk rum.” (i Fibiger 1996, s. 426)

sidst omtaler han selvfølgelig den vigtigste betingelse for tøven. Men han tilføjer desuden, at da alle ”disse overvejelser appliceres på fantasy, kan Todorovs tøven henlægges til den del af læseakten, hvor læseren informeres om fantasytekstens univers og dets love, og læseren skal afgøre om og hvordan, disse adskiller sig fra læserens eget univers og de kognitive skemaer, som han anvender”⁹⁴. Christensen låner her begrebet *suspension of disbelief* fra den romantisk digter Samuel Taylor Coleridge, som skulle stille læseren spørgsmålet, om denne ”disbelief” kan suspenderes i forhold til fantasytekstens univers. Det vil sige, at Todorovs tøven og Coleridges *suspension of disbelief* næsten er de samme kategorier, som begge er afgørende receptionsmechanismer i forhold til fantasygenren. Ifølge Christensen er de derudover begge genredefinierende. Herfra stammer et andet spørgsmål, om fantasyuniverset i sig selv kan accepteres – der må forholdet mellem læserens virkelige verden og fantasyverdenen komme ind i billedet.⁹⁵

Ifølge Christensen er der også en anden vigtig betingelse fra fantasy-genren til stede: helten skal helt tilbage fra genrens oprindelse i den victorianske tid, foretage en ”mission”, som Christensen kalder for et *quest*, og som defineres sådan: ”Quest-fortællingen er en narrativ skabelon, hvis beskrivelse har sine rødder i den delvist dybdepsykologisk og delvist antropologisk inspirerende mytekritik.”⁹⁶

Det, jeg synes er den mest essentielle karakteristik ved Christensens undersøgelse af fantasy, og grunden til jeg valgte hans studie, er hans påstand om en historisk forbindelse mellem de victorianske *quest*-romancer og den samtidige fantasy litteratur. I *Quest*-romancer⁹⁷ blev samtidens problemer behandlet i deres *quests*. Christensen nævner her konkret konflikter mellem evolution og degeneration, positivistisk videnskab og religion, samt betændte områder som imperial ekspansion eller bare videnskab hos Wells.⁹⁸

Noget lignende definerer også Rosemary Jackson i sit studie *Fantasy. The Literature of Subversion*⁹⁹, når hun udvider Todorovs undersøgelse af fantastikkens poetik ved også at se på det politiske i det fantastiske, hvor hun prøver at pege på teksternes virkning og midlerne i

⁹⁴ Christensen 2011, s. 12

⁹⁵ Ibid., s. 13

⁹⁶ Ibid., s. 10. Herfra kan vi blandt andet igen gætte på en sammenhæng med Jungs teorier om *Skyggen* og *Animus/Anima* samt Freuds teorier om psykoanalysen: ”Fantasygenren henter en række symboler og figurer fra mytologien, men den hviler på moderne psykologi, der omhandler arketyper. Arketyper er en fælles symbolkreds, der tilsyneladende ligger dybt forankret i menneskets kollektive ubevidste ifølge dybdepsykologen C.G. Jung.” (i Fibiger 1996, s. 426)

⁹⁷ *Quest*-romancer skrev f.eks. H.G. Wells.

⁹⁸ Christensen 2011, s. 15

⁹⁹ Her er det nødvendigt at omtale, at Jackson også har det svært ved at anvende begrebet fantasy i forhold til Todorovs det fantastiske, ”fordi hun i reglen taler om fantasy=fantastik i Todorovs forstand”. i Mose 1996, s. 40 (note nr. 14)

forhold til deres kulturelle sammenhæng.¹⁰⁰

Præcis dette samfundskritiske træk finder vi næsten i alle Saalbachs dramaer, som på samme tid også indeholder fantastiske elementer. Hos Todorov kunne vi se, at de rene fantastiske fortællinger ikke krævede nogen samfundsmæssig kritik, og hvis de gjorde det, fandt vi til sidst ud af, at historien ikke blev fantastisk men tit allegorisk, hvilket opløste alt det fantastiske, og vi måtte flytte til en anden genre af allegori. Men selv om Saalbach bruger allegori et par steder, er hendes værk alt overvejende ikke allegorisk. De fælles træk som Saalbachs fantastiske værker deler med fantasy er, foruden de overnaturlige emner, i høj grad en stor interesse for de samfundskritiske emner. Men det, som adskiller dem fra hinanden er den kendsgerning, at mens det fantastiske foregår i en realistisk verden, udspiller fantasy sig i et delvis eller helt eventyrligt rum. Derfor kan vi ikke påstå, at de fuldstændigt smelter sammen hos Saalbach, fordi hun ikke anvender denne slags rum i sine skuespil med undtagelse af et skuespil: *Det kolde hjerte*, som indrammes i H.C. Andersens eventyr *Den lille pige med svovlstikkerne*. Men selv om skuespillets ramme er eventyrlig, udspiller historien sig i hovedpersonens drøm, som i virkeligheden henviser til Todorovs undergenre af det fantastisk-uhyggelege. Science fiction kan måske påvise en tættere sammenhæng med Saalbachs værker.

Science fiction (SF), med andre ord naturvidenskabslitteratur, adskiller sig fra fantasy på den måde, at medens fantasy resignerer på den realistiske virkelighed, skal både SF's rum- og tidskategori betragtes som en af vores mulige empiriske verdner, selv om SF udspiller sig i en given fremtid, dvs. ikke i vores "hverdag". Den indtager vores virkelige verden og ved hjælp af mærkværdiggørelsesteknikker omdanner den til en kunstig verden med udgangspunkt i vores nutid, som Darko Suvin kalder for "nulverden". Nulverdenen skal derefter bestå af empirisk verificerbare egenskaber omkring forfatteren. Derfor skal SF's rum forstås som den *naturalistiske* verden¹⁰¹. Tidskategorien i SF er næsten altid fokuseret på fremtiden, men som Suvin beskriver den, er det ikke nødvendigvis reglen: "SF koncentrerer sig om mulige fremtider og deres rumlige ækvivalenter, men den kan beskæftige sig med nutiden og fortiden som særtilfælde i et muligt historisk forløb set fra et estranged synspunkt (gennem en person fra en anden tid eller et andet rum)."¹⁰² Med "estranged synspunkt" henviser han til sit begreb *estrangement*¹⁰³, der blev til genrens formelle ramme for at kunne adskille SF's rum fra det absolut rene naturalistiske. Estrangement forklares som

¹⁰⁰ Mose 1996, s. 40

¹⁰¹ Suvin 1981, s. 9

¹⁰² Ibid., s. 10

¹⁰³ Oversætteren valgte ikke at oversætte begrebet til dansk "fremmedgørelse" på grund af nogle stærkt misvisende overtoner.

konfrontation af et givet normativt system (et lukket verdensbillede) med en synsvinkel, hvor der impliceres et nyt sæt normer. SF er nemlig ombygget op omkring et *novum*, dvs. noget nyt, der adskiller den fortalte verden fra vores virkelighed. SF gør det ved at ekstrapolere variable og fremtidsbærende elementer, som SF først fremsætter som problemer og dernæst undersøger, hvad fører til. Derfor er SF's væsentligste spørgsmål ikke om *mennesket* eller *verden*, men om *hvilket menneske og hvilken verden*¹⁰⁴.

Personerne behøver nødvendigvis heller ikke at være menneskelignende i SF. Hvis de passer både logisk, filosofisk eller er indbyrdes konsistente, kan de være ganske fantastiske. Derfor mener Darko Suvin at Kafkas *Forvandlingen* hører til inden for den højt forfinede filosofisk-antropologisk model inden for SF, og ikke til den fantastiske litteratur, som vi har set hos Todorov.

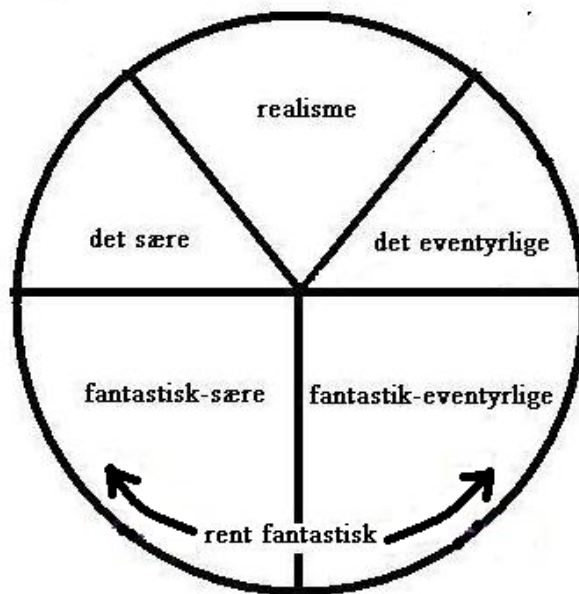
SF kan deles i flere grupper, men i forhold til Saalbachs dramaer er kun disse tre interessante: utopi som et bedre sted, end man befinder sig på; dystopi som et skræmmebillede af det modsatte; og SF, som handler om skabelsen af nye typer levende væsener. Forestillinger om en mere retfærdig verden finder vi igen i *Det velsignede barn*. Mellem skuespillets første og anden del overtager kvinderne magten for at vise mændene, at de er bedre til at lede. Men den verden, der ledes af kvinderne, ender med at blive en katastrofe. Dvs. at kvindernes utopiske drømme ender i dystopi. Skabelsen af nye levende væsener ser man i *Verdens ende*, hvor der optræder fire deformerede piger, som er produkter af forskeres farlige leg med den menneskelige genpulje. Stor set anvender Saalbach kun SF's elementer i deres negative fremvisning.

Lad os, for at slutte af, bekræfte, at i den moderne litteratur findes ofte en modificeret form af det fantastiske, som ligger alt for tæt på fantasylitteratur eller science fiction. Litterære former er ikke mere forenede og heller ikke skrevet kun i en genre. Der findes meget tit blandingsformer og genrehybrider, som indeholder nogle fantastiske elementer, men som ikke kan regnes til den rene fantastiske litteratur i form af én genre, som Todorov prøvede at definere. Bøggild anbefaler helst ikke at anvende Todorovs *Den fantastiske litteratur* som en simpel opskrift på, hvordan man analyserer fantastisk litteratur, men alligevel afslutter han efterskriftet med et udsagn om, at Todorovs værk står som et uomgængeligt udgangspunkt for al beskæftigelse med det fantastiske.

¹⁰⁴ Suvin 1981, s. 7

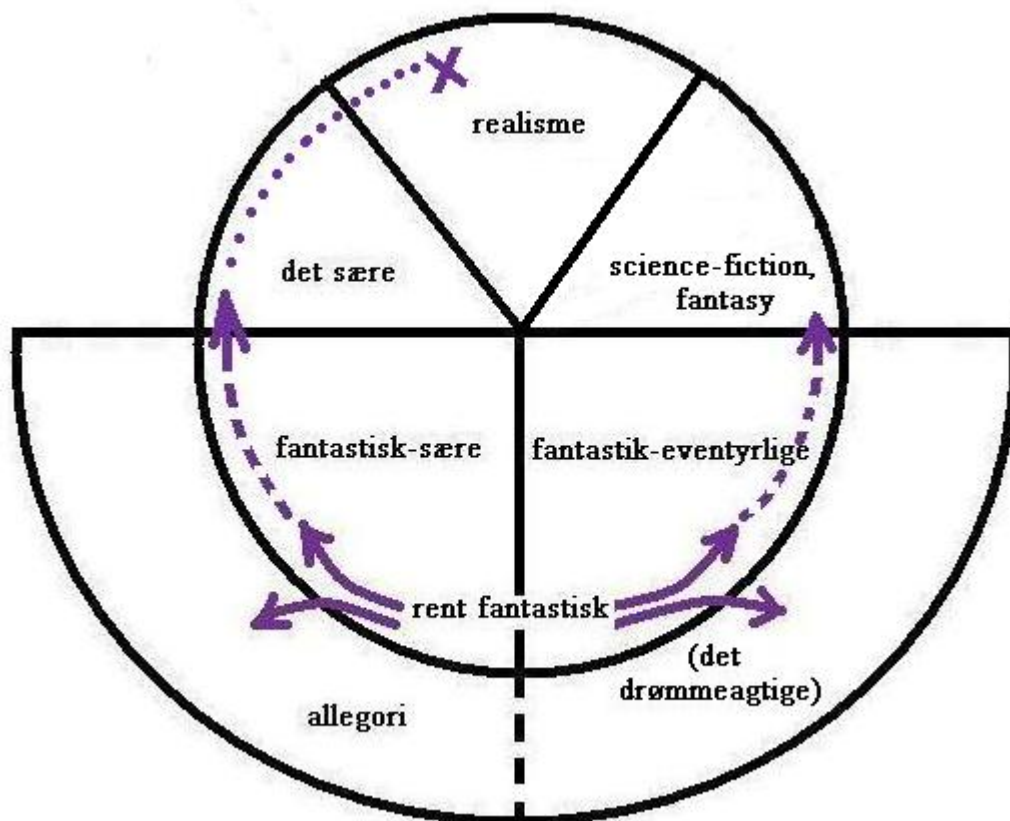
4.5 Genrehybrider hos Saalbach

Todorov har fastsat forholdet mellem begge genrer af det uhyggelige og det vidunderlige sammen med deres undergenrer på en simpel linje, hvor han også har placeret det fantastiske lige i midten på en vertikal linje: *det uhyggelige(/sære) – det fantastisk-uhyggelege(/sære) – det rene fantastiske – det fantastisk-eventyrlige(/vidunderlige) – det eventyrlige (/vidunderlige)*. Schøllhammer har forbedret hans diagram ved også at indsætte det realistiske i diagrammet. Således fik han en ægformet graf¹⁰⁵:



Vi kan udvide diagrammet med allegori og fantasy litteratur, som Astrid Saalbach også anvender, samt tilføje den sidste skrivemåde, nemlig ”det drømmeagtige”, som ikke er en genre, men som mange andre forskere peger på ved hendes skuespil, hvor de henviser til Strindbergs lignende drømmespil efter hans infernokrise. Fremhæver vi nu Saalbachs skrivemåde område med en farve, får vi dette billede:

¹⁰⁵ Under navne *det sære* og *det eventyrlige* skal vi igen huske Todorovs *det uhyggelige* og *det vidunderlige*.



Ud fra billedet kan man godt gætte på, at Saalbachs dramatiske værker også tilhører den type af litteratur, som Jacob Bøggild har kaldt for genrehybrider eller blandingsformer. Skulle vi nu mere eller mindre inddele vores udvalgte dramaer i diagrammet, efter hvilken fortælleform der dominerer, får vi omtrent følgende inddeling.

Ved det første blik ser det ud, som om Saalbach i sine dramaer laver en cirkel fra en overvejende realistisk fortælling (*Spor i sandet*, *Skyggernes børn*, *Den usynlige by*, *Dansetimen*) over først drømmeagtige dramaer, første eksperimenterende skuespil og montage (*Morgen og aften*, *Det velsignede barn*, *Aske til aske*, *støv til støv*) til næsten rent fantastiske eller uhyggelige¹⁰⁶ dramaer (*Det kolde hjerte*, *Verdens ende*), hvorfra hun igen kommer tilbage til en mere eller mindre realistisk fortælling (*Pietà*, *Rødt og grønt*), som alligevel stadig er skrevet i en eksperimental form.

Da Saalbach skulle udtrykke sig i forbindelse med spørgsmålet om hendes emner, svarede hun, at hun altid troede, hun skrev om noget andet end tidligere, men til sidst viste det sig, at hun igen brugte det samme emne, som blot blev set fra en anden synsvinkel. Dette forbundne emne kan vi kalde for civilisationskritikken. I følgende analyse vil enkelte perspektiver inden for civilisationskritikken blive slået fast, genrehybrider og dramaernes

¹⁰⁶ Her mener vi med "det uhyggelige" Sigmunds Freuds lidt anderledes opfattelse af begrebet.

eksperimentale opbyggelse vil blive defineret, samt de mest spændende symboler vil blive belyst. Samtidig bliver der lagt større fokus på skuespillenes titler, fordi de tit siger noget mere og er lige så dobbelttydige som Saalbachs symboler.

4.6 Prosa vs. drama

Før selve analysen af dramaerne bliver vi nødt til at lave en overgang mellem de to litterære fortælleformer, nemlig prosa og drama, for at se på, om der findes en forskel på det fantastiske i en episk og dramatisk genre. Bøggild spørger et sted i sin efterskrift, hvordan det forholder sig med det fantastiske, hvis vi ser på genrer som lyrikken og dramaet, eller hvis vi ser på andre medier end litteraturen¹⁰⁷. Han lader spørgsmålet stå åbent. For at få svaret på det, har jeg gennemgået et studie af Anker Gemzøe, som analyserer Kaj Munks drama *Ordet* med hensyn til tvesyn og tøven i skuespillet. Gemzøe omtaler slet ikke nogen distinktion mellem det episke og dramatiske og anvender helt frit Louis Vax samt Todorovs værker om det fantastiske ved *Ordet*. Han opererer blot forsigtigt med klassificering af det fantastiske, og vil ikke kalde det for en *genre*, men han taler hellere om den *fantastiske modus* i litteraturen¹⁰⁸. Han citerer Ebbe Neergaard for at forklare, hvilken funktion tøven præcis skal have i Kaj Munks sidste scener af *Ordet*, hvor man ikke er sikker på, om Inger rejser sig op i kisten på grund af Guds mirakel eller om det handler om en naturlig forklaring, hvor hun næsten er blevet begravet levende. Ifølge Neergaard ”ville han [Munk] ægge folk, få dem til at tænke selv”¹⁰⁹. Gennem denne *fantastiske modus* er *Ordet* ergo blevet til en provokation. Herfra kan vi drage den konklusion, at der ikke er noget galt i at bruge det fantastiske til at analysere) de dramatiske værker.

Ligeledes spørger også Neil Cornwell i sin bog *The Literary Fantastic*: ”(...) drama has, of its nature, an additional in-built quality of illusion, quite apart from the problem of variations and particularities in dramatic performance and visual presentation. It seems doubtful to me that it would be worthwhile even to consider isolating the fantastic in poetry; in case of drama, a different approach and additional considerations would be required.”¹¹⁰ Han slutter med et diskutabelt udsagn af J.R.R. Tolkien, at ”Drama is naturally hostile to Fantasy.”¹¹¹ I den følgende passage vil jeg gerne polemisere mod Tolkien, fordi Saalbachs

¹⁰⁷ Bøggild 2007, s. 180.

¹⁰⁸ Gemzøe 2011, s. 203.

¹⁰⁹ Ibid., s. 204.

¹¹⁰ Cornwell 1990, s. 4.

¹¹¹ Ibid.

dramaer er fulde af fantastiske elementer, som slet ikke er fjendtlige over for dramaets væsen. Læseren/tilskueren kan lige så let identificere sig med hovedpersonen i dramaet/på scenen som han eller hun gør det med karakterer i en prosafortælling. Desuden virker Saalbachs dramaer ligeså provokative som Munks *Ordet*, som også fremstår på grund af det fantastiske.

5 Analyse af Astrid Saalbachs dramatiske forfatterskab

5.1 *Spor i sandet, Skyggernes børn, Den usynlige by, Dansetimen*

Saalbachs første dramaer stammer fra begyndelsen og midten af 80'erne. De er alle skrevet i en dominerende realistisk form, men de indeholder også nogle symbolske, drømmeagtige eller underlige motiver, og indeholder mange af de samme træk.

Saalbachs allerførste drama *Spor i sandet* var oprindeligt skrevet som et hørespil¹¹² i 1981¹¹³. Birgitte Hesselaar har, i sit indledende studie til *Fire spil*, godt bemærket at: ”*Spor i sandet* rummer mange ansatser til det kommende forfatterskab: Den mærkeligt skæve virkelighedsgengivelse, spillet mellem realitet og drøm og en stærk civilisationskritik, som ikke kan placeres helt entydigt i forhold til en realistisk virkelighed. Endelig er der indbruddet af noget *fremmed*, som får den kendte virkelighed til at skride.”¹¹⁴

”Noget fremmed” finder vi i alle Saalbachs stykker, men det kommer til syne lidt efter lidt med udgangspunkt i de første skuespil samt novellesamlingen *Månens ansigt* og med sit klimaks i Saalbachs trilogi og drama *Verdens ende*.

5.1.1 En mærkelig drøm

Spor i sandet er en tvetydig titel ligesom hele hørespillet er tvetydigt. Sporet kan læses som et tegn, der forbliver tilbage i sandet som en erindring om et menneske. Sporet er symbolet for hukommelsen og mange kulturer har forbundet det med deres store repræsentanter for religion og visdom som f.eks. Jesus, Buddha, Konfucius eller Solomon. Den faste betydning, at noget er ”skrevet i sand”, forudsiger, at det hurtigt forsvinder igen. I modsætning til det står de ting, der er ”hugget i sten”, altså noget der er skrevet og vil forblive der for evigt. Men omvendt kan det flygtige, det midlertidige, det forsvindende – f.eks. sporet i sneen – også sætte sig som mærker, som udviskede, men uudslettelige spor, ansatser til sprog. Dette symbol er helt ambivalent i *Spor i sandet*, og når der kommer en bølge (plottet udspiller sig jo ved stranden), forsvinder sporet. Det samme gælder også hørespillets handling. Samtidig understreger det flygtige i det ”sandskrevne” også betydningen af at være til stedet i Nuet. Det kan tolkes som

¹¹² Skuespillet blev senere også udgivet sammen med de andre tre dramaer i bogen *Fire spil*.

¹¹³ Dengang følte Astrid Saalbach sig lidt desperat, fordi hun i længere tid ikke havde fået gode roller, og hun håbede hun havde skrevet hovedpersonens rolle til sig selv. Til sidst fik Saalbachs største konkurrent desværre rollen, men Saalbach indrømmede, at det ikke var noget problem, fordi hun allerede var begyndt at skrive professionelt.

¹¹⁴ Hesselaar2006, s. 8

et billede på det moderne hektiske hverdagsliv, og en person som bare ansvarsløst vil nyde livet, men som ikke tænker på fremtiden.

Dramaet er opbygget på et realistisk niveau et sted i fremtiden, men foregår senere i let mareridtsagtige og mærkelige kulisser. Stella og Thor, et ungt par, tager på udflugt til stranden. Begge er arbejdsløse, og derfor må de kun forlade deres telefon i fem timer ad gangen for at undgå en kontrolopringning fra A-kassen. Hvis man fandt ud af, at de ikke havde været hjemme, ville de miste chancen for nogensinde at få et arbejde. Der bliver aldrig ringet op på deres nummer, men alligevel lægger de altid besked på telefonsvareren, når de planlægger at tage et eller andet sted hen. Inden deres tur til stranden udspiller alt sig i en realistisk ramme, og først da de kommer videre til anden del af stranden, opstår der både mærkelige og uhyggelige scener. Dette er også hørespillets hoveddel. Stella og Thor farer vild og når frem til en gammel dames hus. Dette sted virker som fra en anden verden. Thor føler sig ikke godt tilpas og stikker af. Stella finder ham lidt senere død på stranden. Men til sidst viser det sig, at det hele kun foregik i Stellas drøm. Historien gentager sig cyklisk, da de i slutningen af dramaet beslutter sig for at tage hen til den anden fjernere del af stranden.

Hesselaar beskriver dramaets atmosfære sådan: ”Stemningen glider fra let hverdag til et gyseragtigt eventyr (...). Det hele udspillede sig altså i en drøm.”¹¹⁵ Der må tilføjes, at plottet samtidig udspiller sig i et fremtidsagtigt rum, hvor A-kassen kontrollerer dem der er arbejdsløse. Derfor henviser hørespillet også til science fiction. I Todorovs optik opfylder *Spor i sandet* det rene fantastiske, som til slut ændrer sig til en uhyggelig fortælling, fordi hele historien foregik i Stellas drøm. Det fantastiske kommer f.eks. til syne, da det unge par støder på mærkelige genstande på stranden, som fremkalder uhyggelige fornemmelser – de opdager en død rådden fugl, et stort kridthvidt og renvasket fugleskelet, to rosafarvede muslingeskaller, som er vokset sammen til en, og som Thor knuste, da han lå død på stranden i Stellas drøm. Muslingeskallernes ødelæggelse er et klart læseligt symbolsk billede på Thors død, altså parrets voldsomme adskillelse.

Det civilisationskritiske emne ser vi konkret i form af arbejdsløsheden, og ved at det desperate unge par hele tiden er tvunget til at være ved telefonen og vente på job, selv om der aldrig er nogen der ringer. Hesselaar erklærede endog hørespillet for et politisk teater.

Spor i sandet åbnede den eksperimenterende samt fantastiske form i Saalbachs dramatik. Saalbachs debut fik gode anmeldelser af kritikere, som belønnede den med Nordisk Radiospilpris. Det er interessant, at der allerede findes flere temaer og motiver i dramaet, som igen vil dukke op i Saalbachs kommende værker. De mest bærende temaer hos Saalbach

¹¹⁵ Hesselaar 2006, s. 8

er civilisationskritik samt arbejdsløshed blandt unge, især blandt de, der er uddannet inden for de kunstneriske fag. Saalbach refererer til 80'ernes arbejdsløshed, som hun selv oplevede, da hun havde svært ved at få større roller.

Som de mest gentagne motiver kan her nævnes stranden, som et sted, hvor der sker mærkelige begivenheder (det samme motiv finder man i novellesamlingen *Månens ansigt*), personerne, som ikke kender hinanden, men har en stærk følelse af, at de ligner deres slægtning (motivet gentager sig i *Den usynlige by*), havet og himlen, som smelter sammen mod horisonten, og som det ikke er muligt at adskille (findes igen i *Verdens ende*). Alle disse motiver indeholder symbolske betydninger.

5.1.2 Det ufødte liv

Saalbachs andet radiospil, *Skyggernes børn* fra 1983, har ikke vakt nogen større opmærksomhed blandt kritikerne. Hørespillet er igen et eksperiment med dramaets opbygning, fordi det fortælles på to niveauer. Man følger to piger på den samme alder men i to forskellige epoker. Anonymiserede HUN lever i 80'erne, mens Kirsten er en fattig bondepige fra omkring 1900-tallet. Begge to løser det samme problem: de er blevet gravide, men kan ikke beholde barnet på grund af deres økonomiske situation eller sociale status. HUN har ikke råd til at passe barnet og vil hellere føde, efter hun har fået tjent nogle penge. Kirstens situation er dog værre - hvis nogen fandt ud af, at Kirsten var blevet gravid uden at have været gift, ville hun ende på fattiggården eller i horehuset. Grænsen mellem disse to verdner er visket ud, scenerne drejer rundt, indtil de smelter sammen i HENDES drøm. Kirsten føder barnet og dræber det på grund af desperation og frygt for sin samt barnets fremtid. Følgelig bliver hun dømt til henrettelse med økse. Men i denne scene er det ikke længere Kirsten, som lytter til Herredsfogedens tale. HUN er ved at få narkose på hospitalet og drømmer om Kirstens historie. På samme tid, som Kirstens hoved bliver hugget af, sker der en smertefri abort:

Scene 24

(...) Forvalteren: Hold mund tøs. Stå stille.

Kirsten: Tramp, tramp. De kommer ... jeg vil ikke se det. Det er ikke mit...

Det banker på døren. Døren åbnes.

Herredsfogeden: (*slår hælene sammen, hilser*) Fru Ravn. E det hende? Har hun tilstået?

Fru Ravn: Ikke endnu. Pas godt på hende. Hun skal ikke slippe for sin straf. (...) ¹¹⁶

¹¹⁶ Saalbach 2006, s. 191

Scene 26

(...) 2. Sygeplejerske: Nu får du en sprøjte, og når du vågner igen er det overstået. (...)

Der er helt stille. Så hører man lyden af mange menneskers mumlen.

HUN: Sikke en masse mennesker ... Hvad venter de på? Deres tøj ... De ser underlige ud. Hvorfor ser de pludselig sådan på mig? (*trommehvirvel, stilhed*)

Herredsfogeden: (*læser op med høj og klar stemme*) "Kirsten Eriksdatter dømmes for fødsel i dølgsmål og dernæst ombringelse af barnet, til henrettelse med økse. Hovedet skal sættes på en stage og kroppen begravet af natmanden på retterstedet. (...)

Herredsfogedens stemme og menneskemængdens mumlen forsvinder.

HUN: (*mumler*) Natmanden ... kroppen begravet af natmanden ...

2. Sygeplejerske: Hvad siger du?¹¹⁷

Dette billede viser en stor kontrast i århundredernes kvindevilkår. Det paradoksale ved forskellen på de to tidsrum, spillet foregår i, er den vældige forskel: mens Kirsten ikke har anden mulighed end at slå sit barn ihjel for at overleve, hvilket fører til en voldsom straf, behandles HUN med omhu på hospitalet, da HUN da HUN selv vælger at få en abort.

Spillet omhandler flere aspekter inden for underemnet af abortproblematikken, som leder til et større tema om ret til at tage andres liv. Hørspillets titel peger igen på to forskellige fortolkninger: er det skygger af de to ufødte børn, eller bliver Kirsten og HUN til en slags skygge, dvs. at de mister deres menneskelighed samt forudsætninger for at være en kærlig mor, da de slår deres børn ihjel? Men det er de ydre omstændigheder, der fører dem til drabet eller aborten. I begge tilfælde er det samfundet, som ikke gjorde det muligt for dem, at leve et tilfredsstillende liv med barnet, som de faktisk begge ønskede sig højt¹¹⁸. Disse desperate situationer løses ikke i spillet ligesom Saalbachs spørgsmål, om en ung fattig og arbejdsløs pige har lov til at beslutte sig for en abort, står tilbage. Det er også meget karakteristisk for Saalbach, at hun ikke giver svarene.

Den verden, teksten henviser til i *Skyggenes børn*, er blanding af flere tidsrum, som forenes i en drøm og slutter i nutidsrummet. Derfra kan man påstå, at der igen findes mere fra kategorien det uhyggelige end fra det fantastiske, som vi også har konkluderet i *Spor i sandet*.

Skyggenes børn er også det første møde med Saalbachs gentagne barnemotiv. Man kan finde barnet i fem af Saalbachs elleve skuespil. Hun bruger motivet på en særlig måde, som viser sig at være meget uhyggelig. Der er altid noget galt med børnene, og rigtig mange af dem dør: to små drenge i *Aske til aske, støv til støv*, barnet i *Verdens ende*, en lille nepalesisk pige i *Rødt og grønt*, og de to ufødte børn her i *Skyggenes børn*. *Det velsignede*

¹¹⁷ Saalbach 2006, s. 193

¹¹⁸ HUN besluttede sig lige efter aborten, at hun skal få barnet, når hun har råd til det.

barn er den eneste undtagelse, hvor barnet Malte bliver voksen. Men han er heller ikke et almindeligt barn, og han kommer ud for mange mærkelige begivenheder. Han dør i slutningen af skuespillet, efter han har gjort Victoria gravid, og hans nyfødte afkom viser sig måske at være en hybrid af et menneske og et dyr, altså igen en ”underliggørelse” af barnet.

Saalbach udtrykte sig i samtalen med Per Theil, om hvad barnet betød for hende: ”Det er det gådefulde ved barnet og det hellige. Barnet er ligesom en stenfigur. Det har ikke helt fået træk, og man ser ikke rigtig, hvem det er endnu. (...) Det kan altså udvikle ting, man ikke har regnet med.”¹¹⁹ I *Skyggernes børn* tillader Saalbach endnu ikke, at børn skal fødes. De forbliver upåvirkede stenfigurer, stadig gådefulde og hellige, fordi de er ufødte. Men vi skal senere vende tilbage til hendes udsagn i analysen af *Det velsignede barn* samt *Rødt og grønt* og udlægge, hvordan Saalbach præcis arbejder med dette motiv. Det gådefulde optræder nemlig på en anden måde, når der er tale om levende børn.

5.1.3 Den skjulte uønskede by

Den usynlige by (1986) er Saalbachs tredje radiospil. Civilisationskritikken rummer igen arbejdsløshed, men her kommer desuden et andet vigtigt emne frem hos Saalbach, nemlig alderdom og angst for at dø. Titlen er igen tvetydig. I hørespillet betragtes to forskellige ”usynlige byer”: et kolossalt plejehjem og en virkelig by der støder op til plejehjemmet. Begge er ligeledes usynlige. Fra plejehjemmet kan man kun se lyset fra den virkelige by:

Agnete: (*går hen til vinduet. Gardinet er trukket fra*) Alle de lys inde fra byen! Jeg vidste ikke det så sådan ud udefra. Det ligner en fest... mon de også kan se os?

Mette: Det tror jeg ikke. Her er for mørkt.

Agnete: Nå, ja. Og hvorfor skulle de også.¹²⁰

Plejehjemmet forestiller nemlig det moderne samfunds ”hemmelige” og lukkede verden, som samfundet ikke ønsker sig at se, og samtidig peges der ved hjælp af en hyperbel på det skjulte i den fælles bevidsthed. Ifølge Hesselaa arbejder Saalbach her med et mellemrum mellem den synlige og usynlige virkelighed, dvs. mellem realisme og mareridt. Hun kalder det for ”en gråzone”, dvs. en virkelighed, der på én gang viser hen til det reelle og

¹¹⁹ Transskription af samtalen, som foregik d. 7. april 2011 på Det Humanistiske Fakultetsbibliotek på Københavns Universitet.

¹²⁰ Saalbach 2006, s. 50

det irreelle og til sidst opløses det metafiktive¹²¹.

Saalbach fylder alle rum på plejehjemmet med de anonyme gamle og ensomme folk på sådan en måde, at de til sidst ligger alle steder, f.eks. også på badeværelserne eller gangene. Et absurd billede på den endelige magtesløshed, svaghed og dødelighed, som man i vores tid prøver at glemme og gemme. Plejehjemmet er omgærdet af døden, som paradoksalt forbindes med foråret, symbolet på friskhed, nyt liv samt ny begyndelse, håb eller længsel. Det illustreres på flere steder i teksten, hvordan foråret konkret er kommet, og det danner på samme tiden kontrast til de trøstesløse billeder af plejehjemmets beboere:

Mette: Det er uhyggeligt med alle de beboere. De er overalt. Hver gang man tror man er alene dukker der et hvidt ansigt frem af mørket.

Inga: Der er ingen grund til at blive hysterisk. Det er altid sådan på denne tid af året.

Helene: Det har aldrig været så slemt.

Inga: Først når træet er sprunget ud kan vi tage det roligt. Så er naturen færdig med at foretage sin udskillelse mellem de stærke og de svage.¹²²

De ældgamle døendes hvide skræmmende ansigter henviser til det uhyggeliges genre. Plejehjemmet – de døendes og afdøedes hjem – virker ligesom det uhyggelige (das Unheimliche) hos Freud, hvor også von Schellings betingelser for det skjulte uhyggelige træffes, dvs. om "alt det, der burde være forblevet hemmeligt, skjult, men som er trådt frem"¹²³. Her forener – ligesom senere i *Verdens ende* – de tre tilfælde af det hjemlige, uhjemlige og hemmelige sig også til ét: det ny hjem til de gamle er helt uhjemligt samt uhyggeligt, og samfundet prøver at gemme det bag plejehjemmets vægge.

Dramaets strukturer igen opbygget cyklisk, hvilket vi kan se ved, at plejepersonalet udskiftes. I begyndelsen kommer en ny ung medarbejder Mette, som ikke kunne finde et bedre arbejde. På den tid består personalet af Helene som er omkring 40 år gammel og Inga som er over 60. Den sidste figur er beboeren Agnete, som er over 70. I spillets forløb ender den ældste Inga, der var leder af afdelingen, som beboer på plejehjemmet, mister sin magt og bliver behandlet med den samme nedlæthed og næsten foragt, som sin forgænger, og lidt irriterende beboer Agnete, der dør til slut. Det blomstrende træ, som plejepersonalet uafbrudt betragter fra vinduerne, symboliserer hendes død. I slutningen af skuespillet trækker Inga gardinet lidt fra og råber: "Kom og se! Træet er ved at springe ud! De nederste blade har

¹²¹ Hesselaa 2009, s. 32

¹²² Saalbach 2006, s. 40

¹²³ Freud (1919) 1998, s. 23

foldet sig ud...»¹²⁴ I den næste scene er Agnete allerede død og i Ingas ledende stilling ansættes den midaldrende Helene. Efter følgende får Mette Helenas plads, og de venter på en ny ung medarbejder. Et par steder i teksten minder endog om Václav Havels teknik¹²⁵, hvor replikkerne, som før tilhørte én karakter, går over til en anden karakter i præcis den samme form. Sådan gentager Inga Agnetes replikker, og Helena Inges replikker. Karaktererne udvikler sig ikke, de overtager kun hinandens roller gensidigt. Heller ikke historien udvikler sig, den fortsætter cyklisk på alle niveauer: de døde beboere bliver båret ud, de nye og mangfoldigere kommer ind, og livet går videre i et accelererende desperat forløb.

Dramaet indeholder ikke nogen store fantastiske elementer, og fortællingen er næsten ren realistisk. Men alligevel findes der et par uklare steder, som virker lidt drømmeagtige. F.eks. når den gamle beboer Agnete vandrer omkring og fortæller mærkelige historier, eller i tilfældet med kontrasten mellem den ydre stemning med det svulmende kastanjetræ bag vinduerne og den indre lumre atmosfære.

5.1.4 Den utopiske drøm om et bedre liv

Dansetimen (1986) foregår også som en cyklisk fortælling. Hver uge kommer syv kvinder på meget forskellig alder ind til en ballettime, hvor instruktøren er en forhenværende kongelig balletdanserinde Anna. Saalbach indsamler på det gamle loft, der er indrettet som en dansesal, mange kvindelige typer og temperamenter. Der forekommer kun en mandlig karakter i hele skuespillet, som næsten slet ikke får mulighed for at udtrykke sig – pianisten Jacob, der akkompagnerer kvindernes dans. Ud fra det kan Saalbachs tekst virke feministisk, men hun vil i virkeligheden kun pege på, at der reflekteres alt for utilstrækkeligt over de kvindelige emner og det kvindelige synspunkt i verdensdramatikken. Dramaet interesserer sig kun for den kvindelige verden, og det træder ikke frem mod mændene.

Selve dansen har en stor betydning i skuespillet¹²⁶. Den bærer en terapeutisk funktion, hvor alle balletdanserinderne kan åbne deres sjæl og snakke om alle mulige problemer. På dette sted på loftet har alle deres vanskeligheder samme vigtighed. Dialogerne kører associativt, hvor balletdanserinderne en efter en fremlægger deres besværligheder. I nogle

¹²⁴ Saalbach 2006, s. 56

¹²⁵ F.eks. i hans drama *Fjeldhotellet (Horský hotel)* drejer replikkerne rundt på den måde, at karaktererne gradvist udskifter alle de andres replikker, hvilket symboliserer et totalt tab af karakterernes identitet.

¹²⁶ Bevægelse spiller også en vigtig rolle, og det ser ud som om Saalbach blev inspireret af sine studier på Statens Teaterskole. På scenen står der kroppe, som næsten virker nøgne på grund af balletdanserindernes amatøragtighed og snak om deres – ofte forvirring – inderst inde.

tilfælde går Saalbach så langt, at situationer og atmosfære begynder at være latterlige eller pinlige. Karaktererne er eksemplificerede komiske typer, som prøver at skjule deres svagheder på samme tid, som de taler om dem i ”terapeutisk” ballettime – her findes skuespillets første paradoks.

Dramaet beskæftiger sig ikke med nogen store emner inden for civilisationskritikken. Balletdanserinderne kommer fra deres kedelige hverdagsliv for at få mulighed for at glemme deres bekymringer, svagheder, desillusion og almindelighed. Deres største ønske er at danse Tjajkovskijs Døende svane, den allerstørste balletklich , som står centralt i dramaet som det højeste punkt, hvor balletdanserinderne kan rejse sig op i deres drømme. Paradoksalt nok er det ikke en helt uskadelig fritidsinteresse: de leder efter befrielse i en aktivitet, der principielt er begrænset samt smertefuld lige som livet selv. Den døende svane er derfor et paradoksalt symbol på balletdanserindernes utopiske drøm at opnå et bedre liv for en kort tid. Deres forbillede er instruktøren Anna, der på overfladen virker som en perfekt succesfuld kvinde, der var meget lykkelig på grund af sit arbejde. Men det modsatte er tilfældet. Anna lever selv i en permanent smerte. Hun har fået opfyldt sit ønske om at blive en berømt balletdanserinde men for den pris, at hun må tage beroligende medicin. Generelt er svanen symbolet på de positive ting som skønhed, elegance, kærlighed, renhed, balance eller harmoni, men Saalbach g r i sin fremstilling ned under overfladen og viser det virkelige billede: den døende svane er et værdiløst karrierer s efter falske drømme.

Dansetimen udvikler sig også med en stigende intensitet som *Den usynlige by*. Timen slutter, kvinderne g r hjem, og bag døren venter allerede den næste gruppe af balletdanserinder. Livet kører videre. Kvinderne har fået en mulighed for at glemme deres hverdag og rejse sig op til et billede af den døende svane, men heller ikke denne drømmende afbrydelse var uden smerte. Der forbliver en desperat længsel tilbage.

Den første periode af Saalbachs dramatiske forfatterskab viser allerede flere karakteristiske træk, som hun uddyber mere i 90’erne. Herudover kan man identificere mindst tre vigtige udgangspunkter. For det første, at det altid handler om kvinder og handlingen fortælles fra et kvindeligt synspunkt. For det andet, at dramaerne oftest behandler samfundsmæssige og civilisationskritiske emner, fremlægger mange spørgsmål, men ikke giver svarene. Og for det tredje, at fort lleteknikken begynder med de første eksperimenter med dramaets opbygning, som ofte har en cirkulær dramaturgi, og at Saalbach tit leger frit med både tidskategorier og rumkategorier. Hun blander realismen med drømme og sm lelementer fra science fiction, det uhyggelige samt det fantastiske.

5.2 Saalbachs trilogi: *Morgen og aften*, *Det velsignede barn*, *Aske til aske, støv til støv*

Den virkelige eksperimenterende fase begynder med Saalbachs trilogi, som både er en interessant bearbejdning af de gamle græske genrer og også gør brug af nye metoder inden for dramaets opbyggelse. For nylig blev der skrevet et studie *Tragedien mellem slutspil og komedie: Saalbachs trilogi*¹²⁷ om de fælles punkter, der findes mellem de antikke dramaer og Saalbachs.

Aske til Aske, støv til støv er „en moderne udgave af myte om den hævnende Medea“¹²⁸ skriver Ib Lucas i *Dansk litteraturs historie*, mens Anne Birgitte Richard har beskrevet dramaet sådan: ”det mere klassisk tragiske forløb i *Aske til aske*, som samtidig akkompagneres af en kæde af spørgsmål om menneskets menneskelighed, hjernens gådefuldhed og handlingens uforklarlighed”¹²⁹. Også Erik Svendsen¹³⁰ betegner *Aske til aske* som et skæbnedrama, der fortæller historien om en forlist kærlighed og dens tragiske følger. Til sidst kan vi omtale Birgitte Richards hentydning til Christoffersens studie¹³¹, hvor han uden videre kategoriserer stykket *Morgen og aften* som en tragedie.

Flere litterater tænker og taler desuden om nogle af Saalbachs skuespil som et nyt forsøg på at skrive tragedier. Men Saalbach selv kaldte sin trilogi for et skuespil (*Morgen og aften*), en komedie (*Det velsignede barn*) og et drama (*Aske til aske, støv til støv*). Jeg vil foretrække at anvende Saalbachs betegnelser, som efter analysen vil vise sig mere passende. Uanset hvor meget *Morgen og aften* og *Aske til aske* minder om en tragedie, er der dog flere punkter hvor man kan se, at stykkerne ikke hører ind under denne genre. Selv om hovedkaraktererne også er oppe mod uafvendelige kræfter hos Saalbach, har disse kræfter en mindre almindelig hverdags værdi. Figurernes egenskaber og status befinder sig heller ikke over almindeligt menneskeligt niveau. Endelig mangler skuespillene den tragiske ’skyld’ og vækker ikke katarsis.

¹²⁷ Richard 2010, s. 180-200

¹²⁸ Lucas 2007, s. 621

¹²⁹ Richard 2010, s. 180

¹³⁰ Svendsen, Erik 2000: *Astrid Saalbach*, i Mai, Anne-Marie 2000: *Danske digtere i det 20. århundrede*, Bind 3, København: Gads Forlag

¹³¹ Christoffersen, Erik Exe 2005: *Eksperimenterende realismeformer*, i Peripeti : tidsskrift for dramaturgiske studier, 3

5.2.1 Mareridt ved dagslys

Morgen og aften (1993) er opbygget som et montagedrama. Montage kombinerer forskellige selvstændige dele til en helhed på den måde, at de enkelte dele ikke behøver at samle sig til et sammenhængende billede, men tværtimod skal de virke emotionelt chokerende, og derfor kræver det en del fantasi at forestille sig helheden. Skuespillet er inddelt i to afsnit (tre *Morgenscener* og tre *Aftenscener*), som i midten er adskilt fra tre andre korte mellemspill: *Tiggeren 1. del.*, *Stjernes kud*, *Køb & salg*, *Tiggeren 2. del*. I stedet for ét sædvanligt hovedplot med et par sidehandlinger skaber Saalbach flere lag, hvor de enkelte handlinger har næsten den samme værdi. Ved det første blik ser det ud som om de ikke hænger sammen, som også montageteknikken forudsiger, men der findes faktisk en sammenhæng. *Aske til aske* foldes snarere sammen til en mosaik, som indeholder en indre logik. Christoffersen bemærkede nemlig, at ”det er som om personerne og historierne har smittet af på hinanden. På realplanet opstår der en sammenhæng, fordi bestemte skuespillere udfylder roller både i første og anden del, hvilket er angivet i rollelisten.”¹³² Personerne er dobbelttagte, og de fremstår uden egentlig forhistorie. Det er igen et af montageteknikkens elementer. Hesselaa definerer rollerne i *Morgen og aften* som en slags masker over en fælles kerne: ”I enkelte tilfælde vendes de om, så fællestrækkerne er svære at finde, og de mange tråde opfordrer modtageren til en detektivisk jagt på fortolkningssikkerheden.”¹³³ Gennem karaktererne angives altså den første forbindelse.

Den anden forbindelse finder vi i de enkelte historier. De foregår hver for sig, men karaktererne omtaler, at de f.eks. så et ungt par ved busstoppestedet (Lotte og Anders fra *1. Morgenscene*, som omtales i *2. Morgenscene*), at toget måtte stoppe på grund af et selvmord, hvor der lå en rød taske mellem sporene (Jonas’ tennistaske fra *2. Morgenscene*, som omtales i *1. Aftenscene*). Eller Cecilie maler en have med en blå klematis i *2. Morgenscene*, som faktisk er rummet i de tre *Aftenscener* ifølge alle detaljerne fra Cecilies billede. Denne slags fortælle teknik minder om dramatikeren Botho Strauss, som allerede i 1989 (dvs. fire år før *Morgen og aften* blev udgivet) brugte en lignende teknik i *Die Zeit und das Zimmer*¹³⁴.

Saalbachs skuespil tematiserer igen civilisationskritikken, som hun fremstiller ved hjælp af nutidsmenneskers liv i en posttraditionel verden. Det unge folk lever i storbykulisser sammen med deres små samt store problemer som f.eks. kærlighed vs. had i forholdet, jalousi, kedsomhed, skænderi, tab af traditioner, drømme om at nå noget særligt i livet, dårlig

¹³² Christoffersen 2005, s. 92.

¹³³ Hesselaa 2009, s. 38

¹³⁴ Evans 2011, s. 35.

samvittighed over at svigte familien til fordel for politisk engagement, identitetsproblematik, skilsmisse, sygdomme, sårbarhed, ondskabsfuldhed osv. Karaktererne virker nogle gange parodiske på grund af deres utopiske replikker fulde af klichéer om den perfekte lykke eller tilfredshed i livet, eller udsagn om de generelle sandheder om livet– jeg tror det skal forstås ironisk.

Ifølge Christoffersen henviser tekstens fortælle teknik også til den magisk realistiske genre. Det vil sige, at det den også hænger sammen med det fantastiske/fantasy, som vi allerede har defineret ved hjælp af Bøggilds studie. De fantastiske elementer findes et par steder i *Aftenscenerne*, hvor stjernerne og månederne pludselig forsvinder, og man hverken kan høre biler eller tog. Et andet eksempel er, da Helene fornemmer, at hun allerede har oplevet en lignende situation før:

”Vent! Stille, alle sammen! – Jeg har oplevet det her før; et bord dækket op udenfor, med hvid dug og det hele, nøjagtig ligesom det her. De sidste rester af maden stod på bordet endnu, men der var ingen mennesker, og alle stilene var væltet bagover, som om der pludselig var sket noget – (...) Alt var ubevægeligt, – undtagen dugen, der rørte sig lidt i vinden –”¹³⁵

Et uhyggeligt og mareridtsagtigt billede. En hverdagsscene, trivielt, almindeligt, banalt, der stiliseres og antager karakter af et vanitasbillede, et memento mori. Det er skuespillets anden dobbelthed. ”De sidste rester af maden på bordet” og ”alt ubevægeligt undtagen dugen, den rørte sig lidt i vinden” vækker billeder på vanitas-motivet, som stammer fra 1600-tallet og var et populært motiv i malerkunsten. De typiske vanitassymboler forestillede netop forladte genstande som blomster og frugter på vej til at gå i fordærv, eller slukkede stearinlys, tit i en komposition med et dødningshoved. Disse barokke symboler skulle minde om de flygtige, skrøbelige og let forgængelige størrelser som ungdom eller skønhed i kontrast til tegn på truende sygdom og død.

Ydermere minder scenens fornemmelse af en gentagen oplevelse igen om Freuds *det uhyggelige*. Et déjà-vu indeholder to slags følelser: på den anden side ledsager billedet fornemmelsen af noget fortroligt bekendt, men på den anden side findes de usædvanlige, mystiske, altså uhyggelige følelser. For det meste anvendes dette element i litteraturen som varsel om noget farligt. Og det er også tilfældet her. I dramaets slutning bliver figurerne næsten desperate og Julie vil hellere straks gå hjem og vågne den næste dag med en følelse af,

¹³⁵ Saalbach (1996) 1999, s. 58.

at det hele kun var en drøm.

Handlingerne i skuespillets intermezzo skal læses allegorisk¹³⁶. De er enten en parabel over livets lykke og tilfredshed eller resignation og ligegyldighed med livet. Som et enkelt eksempel kan vi nævne scenerne *Tiggeren 1* og *Tiggeren 2*. I den første scene beder tiggeren en elegant kvinde om penge til bussen. Kvinden giver tiggeren hundrede kroner på betingelse af, at hun velsigner hende, hvilket tiggeren også gør. I den anden scene mødes de igen, og tiggeren ser ud som om, hun næsten er ved at dø. Hun beder kvinden om at tage pengene tilbage, men kvinden nægter det, fordi hun har fået en vidunderlig dag og skal hjem at fejre, at hun er blevet forfremmet. Man skal forstå det som en højere orden, at den enes lykke tages fra den anden. Samtidig er det igen et uhyggeligt billede på denne orden. Ifølge Todorov vil allegorien i dette tilfælde stå tættest på den tøvende allegori på grund af den uklare højere overnaturlige magt, som opdeler lykken.

5.2.2 Den moderne Medea

Aske til aske, støv til støv (1998) fremstilles ligeledes i en slags montage, men den største handlingsdel er realistisk, der fortælles kun et hovedplot: en simpel historie om den moderne Medea, som ikke kunne tåle, at kæresten Mik gik fra hende og over til ekskonen, og derfor dræber hun hende samt hans børn. Den største forskel mellem Saalbach og Euripides' Medea, er også at hun ikke dræber sine egne børn.

Meningerne om dette skuespil er delte. Birgitte Hesselaa taler om *Aske til aske* som trilogiens svageste del, men for Jens Kistrup betyder dramaet ”et højdepunkt i Astrid Saalbachs dramatiske forfatterskab og i det moderne danske drama overhovedet”¹³⁷. Han bruger lidt overdrevne ord, når han udtaler, at ”*Aske til aske* i virkeligheden bliver et skuespil om det menneskelige mysterium. Menneskelivets, ja, hele universets gåde.”¹³⁸ Skuespillet tematiserer hellere kun det gådefulde ved menneskets hjerne, der påvirkes af følelser, når kærlighed erstattes med had. Dramaet spørger, hvad der styrer folk til at begå så uhyrlige handlinger, som hovedpersonen Nina gjorde. Man kan kalde det for en sonde i det psykologisk uforklarede i menneskets hjerne.

Sammenlignet med de andre to skuespil er *Aske til aske* en udvidelse af et klassisk opbygget drama med en klar fortællelinje. Den omtalte montageteknik forbinder scener fra

¹³⁶ Birgitte Hesselaa forstår, at disse korte stykker også kunne være formet som lærestykker, som minder om Bertold Brechts episke teater.

¹³⁷ Kistrup 2001, s. 307.

¹³⁸ Ibid., s. 302.

det realistiske hverdagsliv med nogle få drømmeagtige scener, som også er de mest interessante for os i forhold til de fantastiske elementer i skuespillet.

Janek Szatkowski analyserer *Aske til aske* som tilknytning af to storformer, nemlig *den metafiktionelle* og *den dramaturgiske*. Ifølge ham skulle de være knyttet til hinanden med ”trådens dramaturgi”¹³⁹, som han selv har navngivet på grund af mangel på bedre fagudtryk. Metafiktionalitet indeholder alle de drømmeagtige scener, mens de hverdagsagtige realistiske forklares som de dramatiske. *Trådens dramaturgi* er bagefter den måde, hvorpå læseren/tilskueren må udfylde nogle ”huller”, som Saalbach skaber mellem de to storformer, fordi der eksisterer paralleller mellem dem¹⁴⁰. Det vil sige, at Szatkowski betragter en måske uklar men alligevel internt konstrueret dramaturgi. Tværtimod ser Peter Elung-Jensen en konsekvent kaosdramaturgi i *Aske til aske*: ”En ikke pointeret opløsning af personernes identiteter, af tale og tanke og gennem en fragmentering af handlingselementer i drømmescener og kaotisk realisme.”¹⁴¹ Som følger heraf, havde forskere svært ved at finde et fagsprog til at beskrive Saalbachs eksperimenterende form.

Hvis vi godtager Szatkowskis terminologi, finder vi den metafiktionelle storform i de første fire scener samt i scenerne 14. – 19. (lige før og efter Nina dræber ekskone), men de sidste er faktisk også kun fire, fordi scenerne 14, 16. og 18 er fortsættelser af den samme historie. På den måde bliver drømmescenerne placeret regelmæssigt i skuespillet. Scenerne 1. – 4. er billeder, som repræsenterer de kommende handlinger. Ifølge Saalbachs regibemærkninger skal den første del af hjernescenerne være ”hjernen som studieobjekt”¹⁴². Nu skal vi kort se nærmere på disse første fire scener:

1.: En kvinde i skoven sidder på hug og tisser, mens der kommer to mænd med en bære og en dreng på 6-8 år, som er bleg og udtryksløs; kvinden genkender ham, skriger hans navn og synker sammen.

2.: En mand kigger op på himlen, ser en solformørkelse og bliver næsten gal af det, men de andre to forbigående figurer ser ikke noget mærkeligt på himlen.

3.: Fire fint påklædte figurer i et kontoragtigt rum halvtfortæller og halvtspiller en historie om en dreng på 9 år, der blev misbrugt af sin far og har ofret sig for at beskytte sine tre søstre;

¹³⁹ Szatkowski 1998, s. 68.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Elung-Jensen

¹⁴² Saalbach 1999, s. 193. Den anden del af hjernescenerne er derefter Charlottes hjerne under afvikling i de sidste minutter af hendes liv.

søstrene griner ad ham og siger, at han i virkeligheden må nyde det, og alle søskende slår sammen morens yndlingshund ihjel ved at kaste sten på den.

4.: Soldaten med et smørret grin (en følge af ulykken) har på hospitalet fået stillet nogle spørgsmål af en kvinde (psykolog?). Senere kommer der en digterinde, som først nævner, hvor mange gange hun er blevet gift og skilt samt hvor tit, hvor og med hvem hun havde samleje. Så viser hun 4 plasticperler i stedet for at recitere et digt og skyder soldaten, der falder død om – hun afslutter med at sige, at dette er hendes allernyeste digt.

Ved den første læsning giver disse scener ikke nogen mening. De virker ikke gennemsigtige, men surrelle og frygtelige, næsten som Strindbergs *Spøgelsessonaten*. Man kan kun gætte på, hvad de virkelig dækker over. Drengene, er udsat for vold, kan godt være et motiv for Miks børn, der bliver dræbt. Solformørkelsen kan læses som et billede på Ninas hjerneformørkelse på grund af had. Erik Svendsen foreslår, at denne scene skal forstås som ”et allegorisk udtryk for hele tekstens struktur og tanke, Ninas forfald”¹⁴³. Et par motiver kan altså forklares lidt lettere. Men hvad så med drabet på soldaten og digterindens handling? Szatkowski fortolker scenen som billedet på et tv-show af den allerværste slags samt en parodi på disse talk-shows, hvor pointen synes at være at udlevere så meget som muligt af den interviewendes intime hemmeligheder¹⁴⁴. *Trådens* forbindelse skal derefter være, at ”billedet på mordet som et digt og udleveringen af mediemaskinen er en besk kommentar – også til stykkets egen virkelighedsbaggrund.”¹⁴⁵ Det kræver igen en del fantasi at pointere en sådan afslutning, hvis man vil fortolke scenerne som symboler på hændelser i skuespillets hovedplot. Jeg tror, at denne udgang kan anvendes, selv om jeg også tror, mange vil fortolke scenen lidt anderledes. Det handler igen om Goethes syn på de symbolske billeder, som kun er ”skyer” af betydning, og som er mulige at forklare på flere måder.

Det, som jeg ikke er enig med Szatkowski i, er den sidste ottende drømmeagtige scene nr. 19.: En ung kvinde kommer ind i en have (en slags Himmerige), hvor der er en gammel kvinde i sort. Den unge er sandsynligvis Miks dræbte kone, og billedet skal ifølge Szatkowski være ”et møde mellem den arketyperiske datter og moder i en slags paradises have, hvor æblerne ikke må røres”¹⁴⁶. Jeg mener også, at rummet er paradiset, men den gamle kvinde skal ikke opfattes som en arketype, men som noget højere:

¹⁴³ Svendsen 2000, s. 420

¹⁴⁴ Szatkowski 1998, s. 72

¹⁴⁵ *Ibid.*, s. 73

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 80

Den unge: Rosenhaven? Er her også sådan en? Er det den, man kan dufte alle vegne?

Den gamle: Jeg ved det ikke. Duften forsvinder, når man går i den hele tiden, men man siger, den er alle vegne, selv i den fjerneste krog. Hvor skal du hen?

Den unge: Tilbage! Der er noget, jeg har glemt! Noget, jeg må gøre ...!

Den gamle: Det siger alle. Det er noget, man tror. (...)

Den unge: Jeg vil ikke være her!

Den gamle: Du værner dig til det. Kom, læg hovedet mod min skulder og lad mig føre.

De danser.

Den unge: (*smile*) En gammel kvinde, det havde jeg ikke regnet med!

Den gamle: Det siger alle.¹⁴⁷

Med de gentagne ord ”det siger alle” udtrykkes det klart, at det simpelthen er Gud, som Saalbach har gjort til en kvinde. Hun skriver jo næsten kun kvindelige roller samt har en stor dygtighed til at lægge komikken jævnt ind i teksten. Dette er et eksempel på hendes leg med humor, som vi desværre ikke har plads til at undersøge dybere i specialet.

Indtil videre forsøger analysen først og fremmest at beskrive dramaets form og genre: skuespillet er igen en blanding af flere fortælle-måder, som forbindes ved en slags montage. Hovedplottet fortælles helt realistisk, mens de symbolske ”strindbergske” scener er forbundet med dem gennem uklare henvisninger. På grund af valget af det tematiske stof fra antikken er det muligt at betragte skuespillet som et drama, der ligner en moderne tragedie med en dominerende – men udvidet – klassisk opbygning. Men det er frem for alt det ”metafiktionselle” stof, som gør *Aske til aske* til et moderne drama. Ifølge Birgitte Hesselaer stykkets vigtigste dele netop drømmescenerne, som betyder det største spring i Saalbachs hidtidige forfatterskab ud i en ny fase, nemlig i drømmespillene *Det kolde hjerte* (2002) og *Verdens ende* (2003)¹⁴⁸.

5.2.3 Det ”velsignede” barn i Saalbachs dramaer

Det velsignede barn (1995) udspiller sig i to dele og tre forskellige rum. Skuespillets første del foregår i en almindelig verden i nutiden, hvor man følger flere



Det velsignede barn (Halcyon Theatre)

¹⁴⁷ Saalbach 1999, s. 270-271

¹⁴⁸ Hesselaer 2009, s. 49

forskellige familier og deres hverdagsliv. Den anden del skifter til en mareridtsagtig apokalyptisk verden i en nær fremtid, som jeg gerne vil beskrive senere. Det tredje rum forekommer i begyndelsen, midten og slutningen af skuespillet. Der optræder kun underlige dyr, og disse tre korte scener finder sted sandsynligvis i en fjern fremtid. Alle rum forbinder det velsignede barn samt hovedpersonen Malte.

Titlen peger på en religiøs betydning. Det velsignede barn minder om Kristus, som også Ib Lucas omtaler: ”*Det velsignede barn* spiller diskret på Jesus-myten i sin fremstilling af den karrierebevidste mor, den hjemmegående far og det underlige, tavse barn Malte, som er begyndt at få fjer på kroppen.”¹⁴⁹ Og det er rigtig, at denne myte findes i skuespillet. Men der kan være også en anden læsning af titlen, som er meget mere ironisk. Som Birgitte Richard påpeger, er det rædselsvækkende, at frelserbarnet [Maltes barn, som skal fødes i allersidste scene] tvetydigt er bærer af undergangen og menneskehedens transformation til noget andet, et sted og en tid, det er ”øde menneskeforladt”¹⁵⁰. Den måde, ”frelserbarnet” bliver avlet på, virker som et latterliggjort billede på Jomfru Maria og Helligånden. Da Malte nemlig senere i skuespillet lever under jorden, er syg og bløder, har hans ven Victor skiftet køn og er nu Victoria. Victoria finder Malte på hans skjulested og får at vide af ham, at hun er gravid med ham:

Malte: Men du faldt i søvn en dag du lå og hvilede dig på græsset i parken.

Victoria: Det var i foråret.

Malte: Solen bagte, og du havde en mærkelig drøm.

Victoria: Et væsen af en art kom til syne mellem træerne. Jeg havde solen i øjnene, så jeg kunne ikke se det klart. Det nærmede sig, kastede sig pludselig over mig og trængte ind i mig, hurtigt og let, før det igen forsvandt som en skygge. Da jeg vågnede, lå jeg med skørterne oppe om ørerne.¹⁵¹



Det velsignede barn (Halcyon Theatre)

Udskifter vi ”et væsen” med Helligånden, et kendetræk Malte også på den ene side bærer (noget som ligner en glorie), får vi et meget parodisk billede af en Jesus-fødsel. Man

¹⁴⁹ Lucas 2007, s. 621

¹⁵⁰ Richard 2010, s. 190

¹⁵¹ Saalbach (1996) 1999, s. 171

håber nemlig, at Maltes efterkommeroverlever som den eneste ene (måske som en ny Messias?), fordi alle andre børn dør i et par uge efter fødslen i skuespillets anden del. Efter scenen, hvor Victoria får at vide, at hun bærer barnet, er Malte også ved at dø. Men han forudsiger, at hans barn skal være af en anden slags: ”Mit hoved er ved at sprænges af tanker og syner. Jeg ser dem hele tiden for mig; den nye art. Som skikkelser, væsener, der bevæger sig af sted på to eller fire. Ikke som os, og alligevel.”¹⁵² Efter hans død får vi at vide fra en anden person, at hans sidste sætning var en profeti om, at mennesket skal forenes med dyrene. Victoria ville først slå barnet i sig ihjel, men til sidst beholdt hun det. Hvad der bliver født i den sidste scene, ved ingen. Regibemærkningerne foreslår to lyd muligheder fra det nyfødte væsen: Lyden af et skrig eller en spæd lyd¹⁵³. Iscenesættere har ergo frie hænder til at vælge, om det skal være dyriske eller menneskelige lyde, for læseren forbliver slutningen åben.

5.2.3.1 Komedien?

I begyndelsen af afsnittet om *Det velsignede barn* peger Birgitte Richard på, at det er påfaldende, at Saalbach har valgt at kalde det en komedie. Ifølge hende findes der et grotesk, science fiktionsagtigt forløb, som bevæger sig fra socialrealisme til menneskehedens samlede undergang¹⁵⁴. Under genrebestemmelsen ”en komedie” forestiller vi os for det første, at det skal slutte lykkeligt. Men selv om *Det velsignede barn* indeholder mange groteske og absurde træk, er baggrunden meget mere alvorlig. Vi vil hellere rette vores blik mod, hvordan den ældre attiske komedie¹⁵⁵ defineres, dvs. først og fremmest mod Aristofanes’ (400-tallet f.Kr.) komedie, der betragtes som den grundlæggende inden for denne genre:

Aristofanes komedie er en grovkornet, rablende udhængning af navngivende samfundsspidser indsat i et kaotisk forløb med småscener, typisk omkring en bondsk nar-agtig hovedkarakter, der havde fået nok af tingenes uorden og til sidst udfordrede magten. Hertil kom et kor i fantasifulde kostumer – som tilmed kunne bryde illusionen og henvende sig direkte til publikum. Til slut slog ’handlingen’ om i dionysisk festlighed.¹⁵⁶

¹⁵² Saalbach (1996) 1999, s. 173

¹⁵³ Ibid., s. 185

¹⁵⁴ Richard 2010, s. 186

¹⁵⁵ I det antikke Grækenland, og senere i Rom, eksisterede tre forskellige faser af komedien: den antikke, som vi kan kalde den aristofaniske, den midterste, som vi næsten ingenting ved om, og den nye komedie, som for eksempel Plautus eller Terentius skrev. Vi arbejder her med den antikke/aristofaniske komedie, som indeholder alle de politiske og strukturmæssige træk af kor og handlingen, som gradvis forsvandt i de næste faser.

¹⁵⁶ Scavenius 2007, s. 466

Teater spillede nemlig en stor social rolle i det antikke Grækenland. Ved siden af de vigtige eksistentielle emner som menneskets skyld eller skæbne, var det græske drama tæt forbundet med samfundet, politik og ikke mindst religion¹⁵⁷. Der har altid optrådt et kor som repræsentanter for samfundet, og som kommenterede eller fremhævede hovedpersonernes handlinger. Det vil sige, at koret repræsenterede det græske demokratiske samfund som helhed. Disse tre kendetegn – eksistentielle, politiske og samfundsmæssige temaer - er de tre vigtigste elementer, som gør de gamle græske dramatiske genrer interessante op til vores tid.



Det velsignede barn (Halcyon Theatre)

Hvad angår værkerne *Morgen og aften* og *Aske til aske* har vi bestemt, at de hellere skal kaldes for skuespil og drama end for tragedier, hvilket Saalbach også selv gør. Men med *Det velsignede barn* nærmer vi os i virkeligheden det gamle græske drama både hvad angår emner og struktur. Der optræder regelmæssigt dyriske væsner i koret, som findes i begyndelsen, i midten og slutningen af skuespillet. Det ligner meget det attiske dramas struktur, som indeholdt *parodos* (ankomst af kor) – *epeisodion* (optræden af hovedpersoner) – *stasimon* ("sang" af kor) – *epeisodion* – *exodos* (sidste sang og afgang af kor).

I den antikke komedie er det ud over tilstedeværelse af koret karakteristisk, at der også foregår en såkaldt "agon", en verbal kamp mellem to modstridende grupper. Der foregik en kamp i *Det velsignede barn*, da kvinderne overtog magten på en voldsom måde, som sluttede med apokalyptiske forestillinger om menneskets fremtid, som slet ikke tilbyder noget, som kan ligne "den dionysisk festlighed".

Dette magtskifte minder naturligvis om Aristofanes' komedie *Lysistrate*, hvor kvinderne i Sparta og Athen ønsker at standse den Peloponnesiske krig, og derfor besætter de Akropolis og afstår fra sex med deres mænd for at få fred. Det lykkes for dem at få mændene til at slutte krigen, og slutningen på komedien er altså lykkelig.

Men hos Saalbach ser det ud som om, at hun tager denne velkendte historie delvis sammen med dens græske struktur og omdanner den til det modsatte. Kvinderne i den nye verden lever i biedermeierkulisser, som er et overfladisk tegn, der allerede i sig selv forudsiger, at denne

¹⁵⁷ De græske dramatiske genrer har deres oprindelse i Dionysosfestivalernes fri og muntre behandling af de græske myter, hvor satyrer optrådte med hurtige bevægelser og dans, højroset humor og ublu tale. i Scavinius 2007, s. 773

emancipation og feministiske udvikling ikke er et lykkeligt fremskridt. Ordet ”biedermeier” er nemlig en persifleret sammensætning af to navne af forfattere fra 19. århundrede, som hed Biedermann og Bummelmayer og skrev småborgerlig idyllisk kitschet litteratur. Altså er kvinderne latterliggjorte allerede fra andendelens begyndelse. Dette bekræfter også Birgitte Richard: ”(...) Det markeres af deres [kvindernes] klunkeboliger og empirekjoler, hvor fortiden ufordøjet er optaget i en nutid uden fremtid”¹⁵⁸.



Samtidig mener jeg, at Saalbachs *Det velsignede barn* lader sig læse i lyset af den tredje type af det antikke drama, nemlig satyrspillet. Satyrspillet defineres som en særlig slags drama, og det var det afsluttende spil i konkurrencen mellem de græske dramatikere, der dystede mod hinanden med tre tragedier og et satyrspil. Det var tilsigtet som en lettelse efter de ofte meget alvorlige tragedier, og tit indeholdt de stof fra de foregående tragedier. Men dette stof var udarbejdet på den måde, så de mytologiske helte var fremvist som komiske personer. Således fik slutningen af de tre alvorlige tragedier et gemytligt indtryk. Dette indtryk indeholder *Det velsignede barn* også. Ved siden af de alvorlige emner, som Saalbach viser med en komisk og grotesk lettelse, karikerer hun den menneskelige slægt i form af de dyriske væsner samt de almindelige figurer fra hovedplottets handling¹⁵⁹. Altså kan vi sige, at der findes en rød tråd mellem de alvorlige spil *Morgen og aften*, *Aske til aske*, og det lidt forsonede *Det velsignede barn*, som alle er udgivet sammen.

Ved den første blik virker temaerne i *Det velsignede barns* første del som mange småproblemer: sorgen og besværligheder med børnene, kritikken af det for overdrevent økologiske liv, kritikken af indvandrerpolitik og kønsdiskrimination ved stillingsbesættelser eller uopfyldt længsel og drømme om at blive en kunstner og få opmærksomhed. Det sidstnævnte er et ofte gentaget tema hos Saalbach¹⁶⁰. Men der er faktisk et større ”råddenskab i Danmarks rige”. På baggrunden ligger et meget mere betydningsfuldt emne, som spår om katastrofen i den anden del. Det omtales nemlig et par steder, at noget vil gå galt:

¹⁵⁸ Richard 2010, s. 189

¹⁵⁹ F.eks. Maltes far syr tøj i hånden eller laver sin egen tandpasta af naturlige materialer og får succes med sin kollektion af retro-beklædning. Han er et parodisk billede på ”den ultimative økoflipper”. (udtrykket lånt af Svendsen 2000, s. 419)

¹⁶⁰ I mange af Saalbach tekster findes der alle slags af kunstnere, som ikke er vellykkede eller som mistede deres evner til at lave deres arbejde. Man kan ikke undgå i en fortolkning, at det er et autobiografisk motiv. Dette bekræfter også Hans Hauge i sin artikel om Saalbachs romaner: ”Er arkitekten [i *Fjendens land*] et selvironisk portræt af kunstneren Saalbach? I et interview i *Politiken* (29. april 1994) stod der om hende: ”Hun blev skuespiller og fik en overgang glimrende roller. Men så kom der perioder med arbejdsløshed. Af bar desperation begyndte hun at skrive.””, Hauge 1996, s. 52

Hans: Det er et tegn, når den slags kommer igen [lus]. Ligesom rotterne.¹⁶¹

Claus: Du har hørt om kaosteorien? (...) Det er meget enkelt. Det drejer sig bare om en lille fejl i begyndelsen af et større regnestykke; en minimal forskydning af en af komponenterne, og så får vi et helt andet resultat end det ventede. Et helt nyt monster. (...) Den lille fejl eller forskydning gentager og fordobler sig nemlig hele vejen gennem processen, så vi i stedet for orden får kaos.¹⁶²

Kaosteorien fornemmer vi igennem hele skuespillets første del. Von Schellings det hemmelige og skjulte er trådt frem, og det hjemlige, uhjemlige (das Unheimliche/det uhyggelige) samt hemmelige smelter igen sammen som sider af den samme sag. Der går kun 30 år, og vilkårene og situation i dramaets anden del vender til en apokalypse, fordi kvinderne har overtaget magten over jorden. Desuden er der voldsomme jordskælv, udbrud af krige, nye sygdomme, bankkrak og høj børnedødelighed, som akkompagnerer kvindernes styre. Det er et tegn på, at balancen og harmonien mellem mænd og kvinder er forsvundet. Mænds status er nu meget lav. De er blevet til tjenestefolk samt seksuelle slaver, og hvis de har et normalt arbejde, så tjener de meget mindre end kvinderne. Det tidligere ”stærke køn” degenererer helt bogstaveligt. Deres køn forvandles til hybride former, og Saalbach lader ydermere de kvindelige karakterer latterliggøre det på en barsk måde, som kan ses i samtalen mellem lesbisk par:

Trine: (...) Den sidste jeg besøgte havde et organ på størrelse med min lilletå. (...)

Camilla: (*ler*) Min den sidste havde et som et jordbær. Ligeså rundt og ligeså rødt! Kan du huske ham vi var hos sammen? Hans lignede en snabel! Det nåede helt ned til jorden!

Trine: (*ler*) Han måtte rulle det op, når han gik, for ikke at falde!

Camilla: Har du set Carls?

Trine: Det ligner en sommerfuglelarve.¹⁶³

Nogle mænd prøver netop selv at hugge deres køn af¹⁶⁴. Og sammen med mændenes degeneration går det også galt med børnene. Alle nyfødte børn overlever ikke længere end et

¹⁶¹ Saalbach 1999, s. 109

¹⁶² Ibid., s. 118-119

¹⁶³ Saalbach 1999, s. 157

¹⁶⁴ Dette motiv kan dels pege på samtidsdebatten om de for selvstændige kvinder i de skandinaviske lande, hvor mændene har det svært ved at finde deres rolle i parforholdet.

par uger. I teksten siges det, at dette er den sidste generation, før menneskets slægt uddør. Saalbach undersøger igen det urbane menneskes dilemmaer og spørger, hvordan det vil se ud, hvis vi bare fortsætter på den måde, vi lever i Nuet.

I *Det velsignede barn* har Saalbach skabt en genrehybrid, som begynder i en realistisk verden, som hun frit uskiftede med et dystopisk rum i skuespillets anden del, der bevæger sig mod en katastrofe. Saalbach selv lader i andendelen tidskategorien stå åben og indrømmer i regibemærkningerne, at det er ”svært at afgøre, om vi befinder os i fortid, nutid eller fremtid”¹⁶⁵. Men ifølge dramaets udgivelse skal denne fremtid udspille sig i 2025 og alle handlingens indicier beviser, at den må betragtes som en næsten ren science fiction-dystopi¹⁶⁶. Begge rum er forbundet med det mærkelige, fantastiske og gådefulde barn Malte. Hvordan skal vi forstå barnets rolle?

5.2.3.2 Barnet som et symbol på hvad?

Ofte er barnet og det at føde ”det ultimative symbol på skabelsen, og derfor er fødselen mytologiseret over hele verden”¹⁶⁷. Det er en af de vigtigste familiemæssige og samfundsmæssige begivenheder tværs igennem forskellige kulturer og religioner. Barnet bærer karakteristika som uskyld, renhed, skrøbelighed, sårbarhed eller store forhåbninger om barnets fremtid.

Ligeledes er velsignelse en af de helligste akter, som er forbundet med guddommelig kraft og alt det gode, som hører en ny skabelse til. Men hos Saalbach skifter det gode igen karakter til det onde, eller i det mindste til noget underligt, som giver os en uhyggelig fornemmelse, og Malte kan være symbol på flere forskellige ting.

Alt, vi ved om ham, er, at han er en meget stille dreng, som alle beundrer. Folk tror, at han ved, hvad de føler og tænker på, og igennem skuespillet begynder han at transformere sig til et dyr. Der vokser gradvis fjer fra hans hud. De er hvide og nogle af dem har blå punkter på toppen. På baggrund af



Det velsignede barn (Halcyon Theatre)

¹⁶⁵ Saalbach 1999, s. 153

¹⁶⁶ Michael Evans foreslår også, at dette rum kan læses som en mareridtsagtig magisk realisme. (i Evans 2011, s. 35)

¹⁶⁷ Bruce-Mitford 1998, s. 71

denne beskrivelse transformerer han sig til en fugl, men man kan ikke specificere, hvad for en fugl, Malte skal være. Det er måske heller ikke så nødvendigt. Fugle er almindeligvis symbol for ånden: ”Det er fugle i Livets Træ, og de ses af og til i kamp med eller bærende på en slange, hvilket afspejler den usikre balance mellem solen (fuglen) og vandene (slangen). I kristen kunst betegner dette motiv kampen mellem det gode og det onde.”¹⁶⁸ De hvide fjer kan betyde renhed eller en ny begyndelse – Malte begynder jo med sin efterkommer en ny slægt. De dyr, som skal ofres til en gud, er også hvide. Blå punkter kan forstærke det åndelige med ro, eftertanker og intellekt. Blå symboliserer det uendelige og det tomrum, hvoraf alt liv udvikles¹⁶⁹. Altså et helligt barn.

Men kigger vi nærmere i teksten, er han heller ikke så ”hellig”, som vi skulle tro. Han provokerede sin lærer med saftige bandeord ”Du skal slikke min pik, Dorte Glavind”¹⁷⁰ og har adfærdsproblemer. Desuden har han det også vanskeligt med sine forældre. I alle scener fra hjemmet sidder han foran fjernsynet, taler slet ikke til forældrene, og de er de bange for, at han kunne slå dem, hvis de vil slukke for fjernsynet:

Maria: Se hvor rankt han sidder.

Hans: Som en lille indianer ved sit bål.

Maria: Vi burde slukke.

Hans: Det er din tur. Jeg har stadig blå mærker på benene fra sidst jeg prøvede.¹⁷¹

I anden del af skuespillet siges det netop om Malte, at han slog sin far ihjel.¹⁷² Ifølge Svendsen er Malte en projektfigur, et spejl for andres drømme¹⁷³. Birgitte Richard skriver, at han ”ironisk-komisk realiserer sin fars ønsker om tilbagevenden til naturen, en drøm, han som voksen sandsiger stempler som fejlagtig: ”Den støder de svage ud, for at de stærke kan leve. Styres af instinkt og drift. Edderkoppen der spinder sit net om et stadig levende insekt, det er naturen. Det har vi bare glemt i vores længsel og drøm at vende tilbage.””¹⁷⁴ Skal vi forstå det på den måde, at han opfører sig efter darwinistisk teori om den naturlige selektion,

¹⁶⁸ Bruce-Mitford 1998, s. 64

¹⁶⁹ Ibid., s. 106-107

¹⁷⁰ Saalbach (1996) 1999, s. 129

¹⁷¹ Ibid., s. 112

¹⁷² Hans Hauge foreslår, at det kan minde om en Hamlet-skikkelse. Kan han være Emilias ”partner” i dramaet? Hun spiller jo Ofelia og beundrer Malte så meget, at hun måske elsker ham. Hendes sidste optræden, før hun succesrigt begår selvmord, er, da hun sidder alene med Malte og taler til ham: ”Må jeg sidde sammen med dig? Nu er her stille. Nu slår mit hjerte ikke så hårdt. Jeg vil hellere være sammen med dig end med mine veninder.”¹⁷² Men Hans var Maltes virkelig far, ikke farbror, så hvorfor skulle han slå ham ihjel? Her stiller også Hauge spørgsmålstegn: ”er Malt(h)e en Hamlet?” (i Hauge 1996, s. 52)

¹⁷³ Svendsen 2000, s. 419

¹⁷⁴ Richard 2010, s. 188

og derfor slog sin far, der blev gammel og svag, ihjel? Eller findes der en freudiansk forklaring ved hjælp af ødipuskomplekset?

Der ser ud til, at alt er flertydigt hos Saalbach. Titler, drømme, personer og handlinger. Barnet har både gode og onde kendetegn. De gode stammer fra dets grundlæggende karakteristika, mens de onde er dem, som afspejler os voksne, når vi opdrager børn. Malte var påvirket af begge sine forældre ligesom f. eks. Niels Lyhne i J.P. Jacobsens roman. Fra faren arvede Malte alt det naturlige, sin transformation til dyr, ønsket om at vende tilbage til naturen. Hans mor symboliserer det feministiske oprør. Hun kan være en slags *pars pro toto*: før kvinderne overtog magten, slog hun barnet i sig selv ihjel. Det kan læses, at hun er en af de første kvinder, som begyndte at gøre oprør. I den anden del af skuespillet er Malte en Che Guevara-skikkelse, som vil gøre oprør mod kvinderne. Han er produkt af forældrenes opdragelse og afspejler samtidig deres personligheder.

Saalbachs billeder er en advarsel, som skal forsøge at anspore os til at reflektere over vores rolle i samfundet og familielivet, og det hele begynder med opdragelsen af vores børn. Og det har hun selv også bekræftet i samtalen med Per Theil: ”Børnene bliver ofre for vores klodsede adfærd. Det er ikke med vilje, vi gør det. Ligesom vi ikke med vilje vil ødelægge verden.”¹⁷⁵ Bag alle Saalbachs underlige og tvetydige brug af barnets figur står måske kun et simpelt kendskab, at skabe et godt samfund begynder med at skabe et godt barn. Erik Svendsen er tættest på Saalbachs forestillinger om barnets rolle som en slags offer for vores ubevidste og ukontrollerbare opførsel, da han foreslår at læse Maltes navn agrammatisk som ”et lam”¹⁷⁶. Maltes forældre, Maria og Hans, skal ifølge Birgitte Richard være jomfru Maria og evangelisten Johannes¹⁷⁷. Sådan er vi nået igen til Jesus-myten og den hellige familie. Malte dør i slutningen af skuespillet som den anden Jesus, fanget og dræbt, men han klarer at ”skabe” en anden (animalsk?) Messias. Paradoksalt nok sammen med drengen Victor, som har skiftet køn til det kvindelige. I hele skuespillet anvender Saalbach de symbolske, religiøse, eller bare almindeligt kendte handlinger og figurer, som hun omformer til en anden underlig, udvidet og uhyggelig betydning.

¹⁷⁵ Transskription af optagelse af samtalen mellem Astrid Saalbach og Per Theil, som foregik d. 7. april 2011 på Det Humanistiske Fakultetsbibliotek på Københavns Universitet.

¹⁷⁶ Svendsen 2000, s. 420

¹⁷⁷ Richard 2010, s. 188-189

5.2.3.3 Et vendepunkt: Drømmen om at slå barnet ihjel

Saalbach lader igen et barn slå ihjel i *Det velsignede barn*, men nu sker det kun i en drøm. I slutningen af den første del af skuespillet findes et barnemotiv, nemlig i Marias drøm om barnedrabet:

Jeg befandt mig i kælderen til et moderne højhus i et stort nøgent rum. Der var kun mig og et barn. (...) Jeg tog fat i barnet og slyngede det, alt hvad jeg kunne, ind i væggen. Ikke fordi jeg var vred – det skulle gøres. Jeg tog fat i barnet igen og slyngede det ind i væggen, igen og igen og igen. Der var blod alle vegne, men barnet levede stadig. Det var som om det ikke kunne dø. Til sidst tog jeg fat om dets hoved og hamrede det ind i væggen og ned i gulvet, til det endelig, endelig, blev liggende uden at røre sig. (...) Mærkeligt nok følte jeg ingen skyld.¹⁷⁸

Maria tolker selv sin drøm. Hun forstår den på den måde, at hun har slået barnet i sig selv ihjel. Ifølge hende symboliserer barnedrabet, at hun endelig bliver et voksent menneske. I anden dels regibemærkninger findes der en beskrivelse af det samme sted, som også optræder i Marias drømme. Det er det skjulested, hvor Malte nu bor. Birgitte Richard påstår, at anden del ikke gør det til et produkt af Marias psyke, men at det tjener til en almengørelse af de tanker, personerne i første del gør sig som forældre og lærere i forhold til børnene¹⁷⁹. Hun argumenterer med det faktum, at børnene allerede i den første del er påvirkede af deres forældre: Victor trynes af de andre, Emilie vil ikke leve, Malte har adfærdsproblemer og problemer med overhovedet at være barn og menneske.

Marias drøm er altså også ambivalent ligesom skuespillets titel. Maria tror på, at det var en god drøm, som hjælper hende til at blive voksen, men i virkeligheden betyder den, at hun selv er ansvarlig for Maltes nuværende og senere problemer i livet.

Anvender vi her igen Freuds drømmetydningsteknikker, er Marias drøm et eksempel på forskydning. Maria føler et behov (/en drift) for at sejre på sit arbejde for at få en bedre stilling, som de til sidst giver til en mand. ”Maria: Så bliver Morten projektleder. Jeg vidste det. Jeg vidste, de ville tage en mand.”¹⁸⁰ Dette behov – hendes latente ønske om at få stillingen – tillægges det lille barn i drømmen, dvs. det hellige og gådefulde men samtidig også det kvindelige og moderlige, Maria har i sig selv, som hun kaster imod væggen, indtil det er slået ihjel. Hun tror på, at det er et godt tegn på, hvordan hun skal forsætte i sit liv. Men det modsatte er tilfældet, hvilket skuespillets anden del viser.

¹⁷⁸ Saalbach (1996) 1999, s. 145-146

¹⁷⁹ Richard 2010, s. 188

¹⁸⁰ Saalbach 1999, s. 138

5.3 *Det kolde hjerte, Pietà, Rødt og grønt*

Det kolde hjerte kan betragtes som ”fortroppen” til det mest drømmeagtige samt uhyggelige af Saalbachs dramaer, *Verdens ende*. Saalbach prøver i begge skuespil at blande forskellige rum og tider. *Det kolde hjerte* indeholder eventyr, drøm, fortid, det ubevidste eller et rum ”uden for tid og sted”¹⁸¹. Mange af disse mærkelige steder gentages i *Verdens ende*, men med den forskel, at det stadigvæk er svære at adskille dem fra hinanden.

De to andre skuespil, *Pietà* og *Rødt og grønt*, udkom efter en syv års pause. De repræsenterer begge en tilbagekomst til den mere eller mindre realistisk form, men beholder alligevel de uhyggelige og drømmeagtige elementer, som regnes til det fantastiske.

5.3.1 Den eventyrligt uhyggelige drøm

Som jeg omtalte i det indledende kapitel, står Saalbachs *Det kolde hjerte* fra 2002 tættest på Todorovs det vidunderlige(/eventyrlige) på grund af de eventyrlige kulisser, men ender som konsekvens i det fantastisk-uhyggelige(/sære), fordi hele historien foregår i en drøm.

Skuespillet vakte ikke nogen stor opmærksomhed hos anmeldere eller litterære forskere. Der blev kun publiceret et par samtaler i aviserne, efter dramaet var blevet iscenesat på Det kongelige Teater, og omtalt et studie i teaterskriftet *Peripeti*¹⁸² tre år senere. Handlingen er en lignelse om en fattig stakkels pige Sofie, der opnår stor lykke: hun kommer til kongehuset og bliver gift med prinsen. Et tilsyneladende lykkeligt eventyr, men med den forskel, at pigen er prostitueret samt narkoman, og plottets ramme er taget fra H.C. Andersens *Den lille pige med svovlstikkerne*. Det kongelige Teater brugte på samme provokative måde en opfindsom overskrift til samtalen med Saalbach i programmet om opsætningen: *Den lille pige med sprøjten*. H.C. Andersens allegoriske billede på armoden og fattigdommen er blevet flyttet til den nuværende verden, og svovlstikkerne er derfor byttet ud med prostitution – her er det også moren, som sender den unge pige ud at tjene penge. Fattigdommen bliver på den måde konkret både materielt samt moralsk. I stedet for at tænde en svovlstik tager Sofie stoffer for at få mulighed for at drømme om et bedre liv. Men drømmen er ikke en helt trøstende forløsning som hos Andersens lille pige. Tværtimod indeholder dramaet et par mareridtsagtige scener, f.eks. når Sofie bliver misbrugt af tjeneren Janus og vagterne, efter hun er besvimet. Hun smitter Janus med dødelige træk, fordi Sofie faktisk er et billede på døden. Janus dør senere lige efter kongehusets yndige hund, som også blev smittet, da Sofie

¹⁸¹ Saalbach 2002, s. 69

¹⁸² Majse Garde Bergmann: *Dødens dramaturgiske potentiale*, *Peripeti*, nr. 3, 2005, s. 31-40.

rørte den. Til sidst løber hun væk fra kongehuset, fordi hun ikke ønsker, at de skal finde ud af, hvilket ”håndværk” hun arbejdede inden for før. Hun dør på gaden lige som pigen i Andersens eventyr. Saalbach gav udtryk for, at hun blev inspireret af en ung tigger uden meget tøj på, som hun mødte midt om vinteren. Saalbach gav hende tyve kroner, fordi hun jo var på research, men så fik hun en fornemmelse af, at hun havde givet pengene til døden. Dette er skuespillets første tematiske linje, nemlig et billede af en ung pige som døden¹⁸³.

Plottet skal samtidig være en parabel samt undersøgelse af en ”hvilken som helst” kongelig familie, hvor Saalbach naturligvis blev mest inspireret af det danske kongehus. Saalbach prøvede at tematisere, hvad det er for noget, som findes dybt i menneskets bevidsthed, der stadig får os til at tænke på kongehuset som noget arketypisk. Har denne institution, som koster så mange penge, stadigvæk en fornuftig plads i vores moderne samfund? Dette spørgsmål er dramaets anden linje. Det gælder igen civilisationskritikken, men nu sker det på en mere forsonende og eventyrlig måde.

Dette skuespil er ikke et af Saalbachs mest vigtige, men alligevel findes der igen en innovation i dramaets form og en interessant symbolik i Sofies drøm. Som et eksempel kan vi tage scenen, hvor kronprinsen Severin opdager noget vældig mærkeligt ved Sofie. Hun tager aldrig strømperne af, fordi hun ikke vil vise sine tæer frem:

Severin: Af med strømperne! (*forsøger at trække dem af hende*) (...)

Sofie: Slip mig! Du vil fortryde det!

Severin: Hvad er det, jeg ikke må se? (*holder hende fast og trækker strømperne af hende*) ... Dine tæer! Hvordan er det sket ...? På en gang, eller ...? Vand, jeg må have vand! (*hurtigt ud, Ind igen.*) Undskyld ...

Sofie: Det gør ikke noget.

Severin: Der er noget tilbage af nogen af dem ...

Sofie: Stumper ...

Severin: Er det ... har du haft en sygdom? (...)

Sofie: Det er en lang historie. (...) ¹⁸⁴

Sofie vil endnu ikke forklare historien, men den belyses senere i skuespillet, da Sofie råber på Jansen, som misbrugte hende et par scener før:

Sofie: Væk! Forsvind herfra!

¹⁸³[http://kglteater.dk/OplevTeateret/Skoler/~media/Oplev_teatret/Studiematerialer/Studiemat_old/det_kolde_hjerte%20pdf.ashx; cit. 23.3.2012], s. 4.

¹⁸⁴ Saalbach 2002, s. 33-34

(Jansen ud. Sofie er alene. Hun trækker strømperne af og betragter sine fødder. Krummer sig sammen og giver sig til at gnave.)

Severin: *(Ind.)* ... Sofie? Hvad gør du! Er det sådan, det er sket? Du har gnavet dem af ...! Men knogler og det hele ...! (...) Du er ikke rigtig vågen. (...) Hvor må det have gjort ondt.

Sofie: Tværtimod, det hjalp.

Severin: Jeg ville aldrig kunne få mine fødder ind i munden ... *(prøver, uden held.)*¹⁸⁵

Men hvad vil det sige at bide sine tæer af? Sofies historie udspiller sig i hendes drøm, og når man drømmer om mistede tæer, kan det forklares som mangel på udholdenhed. Dette siger en almindelig drømmebog. At sutte tæer vækker hyggelige forestillinger om barnet, det sutter på sine tæer. Men Saalbach gør dette til det modsatte. Igen skiftes det hyggelige og hjemlige til det uhyggelige. Eksplicit kan scenen læses som en slags selvbeskadigelse, den nu til dags ganske udbredte måde at løse de psykiske problemer på. Det bekræfter figuren Sofie selv, da hun siger, at det hjælper hende. Her kan vi konkludere, at Saalbach igen tager nogle faste symbolske billeder, som hun omdanner til en rædselsvækkende tvetydig form. Noget lignende gør hun også i det følgende skuespil.

5.3.2 Hån af det hellige symbol

Pietà (2010) er en ”et skridt til siden” i Saalbachs eksperimenterende dramatiske værker. Hele skuespillet er monolog af en kvinde i fyrrerne, som revurderer sit liv. Selv om denne form tilsyneladende ikke tilbyder mange muligheder for fantastisk eller uhyggeligt stof, findes der alligevel en rædselsvækkende uklarhed for en kort tid. Rie vågner midt om natten på et hotelværelse med enorme tømmermænd efter en druktur. Ved siden af hende ligger en ung fremmed mand, som ikke reagerer på hende, fordi han sandsynligvis er død. Er han det? Og hvem er han egentlig? Rie kan ikke huske, hvordan de kom op på værelset. Og så begynder hun på en lang tale om livets vanskeligheder, som afdækker hendes



Pietà (Århus Teater)

¹⁸⁵ Saalbach 2002, s. 75-76

tilstand: hun er skilt, lige blevet fyret, alkoholiker, og derfor tager hendes datter hende heller ikke seriøst. I stedet for at gå væk fra hotelværelset lægger Rie sig ved siden af ligget. Det kan læses som medfølelse med den døde fremmede samt et billede på hendes psykiske forfald. Saalbachs *Pietà* sat i samtidskulisser er en barsk latterliggørelse af det betydningsfulde kristne symbol – Madonna med den døde Jesus. Lillian Munk Rösing fortolker den døde mand som ”en fra Saalbachs galleri af *fremmede*, som bærer på døden”¹⁸⁶. Denne slags figurer optræder i høj grad i hendes dramaer, hvilket vi også kunne se i *Det kolde hjerte*. Og et af de bedste eksempler findes i Saalbachs indtil nu sidste drama, *Rødt og grønt* fra 2010.

5.3.3 Den ødelæggende hjælp

Rødt og grønt kan betegnes som et politisk kontroversielt drama, der satte gang i skarpe diskussioner ved paneldebatterne efter dramaets urpremiere i Stockholm samt premiere på Det kongelige Teater. Saalbach blev endog absurd beskyldt for, at hun gik Dansk Folkepartis ærinde med stykket. For at kunne lave research til sit nyeste skuespil søgte Saalbach DANIDA¹⁸⁷ om penge til en rejse til Nepal. Hun fik pengene, tog til Nepal i ti dage og skrev et særdeles fordømmende stykke om den danske bistandshjælp, som ikke på nogen måde hjælper, men tværtimod ødelægger det lokale samfund i den tredje verden. Hun prøvede at afdække nogle tabuer ved bistandshjælp, men det viste sig, at kritik af det danske bistandsmiljø er ret ildeset.

Fokuserer vi på dramaets form og opbygning, finder vi igen en fuldstændig ny fortælle teknik. Denne gang har Saalbach valgt at komplicere plottet så det ikke forekommer kronologisk. Sidste scene er den første og omvendt, alle andre scener imellem de to skifter i en blandet rækkefølge. Det kræver et vanskeligere arbejde for iscenesættere, for de har lavet opsætningen sådan, at publikum kan følge med uden store problemer. Jeg må indrømme, at jeg ikke kan forestille mig, hvordan det kunne se ud i praksis, men så læste jeg en sammenfattende analyse af Saalbachs dramaer, hvor Michael Evans udtrykte sig således: ”But the big question is: How much of the chronology does the audience need to grasp? Hasn’t Saalbach made her play impenetrable in performance? I think not. *Red and Green* is not a puzzle that the audience has to assemble correctly in order to understand. Some confusion does arise, but in the two productions I’ve seen, the confusion was positive. The audience

¹⁸⁶ Rösing 2010, [http://www.information.dk/243524; cit. 12.3.2012].

¹⁸⁷ En organisation under Udenrigsministeriet, der arbejder i den udviklingsbistands område.

'got' enough of the chronology to follow the story."¹⁸⁸

Bortset fra komplikationen i fortælling foregår handlingen i en realistisk ramme med undtagelsen af det faktum, at der optræder to slags figurer: på den ene side de realistiske danske arbejdere med udviklingsbistand og på den anden side drømmeagtige lokale beboere. Disse to grupper er allerede inddelt på rollelisten, hvor det lokale folk er fremhævet med kursiv (*Tjenestepigen*, *Chaufføren* og *Pigen*). De får ikke mulighed for at udtrykke sig i teksten, og det er kun de realistiske figurer, som taler. Mange af de lokale bærer igen på døden. *Tjenestepigen* bliver skudt, mens hun slår græsset med neglesaks, *Pigen* er næsten blevet dræbt af nepalesiske oprørere og den idealistiske bistandsmedarbejder Kristine må færdiggøre dette mord med *Chaufførens* knive, for at *Pigen* ikke skal lide. Lilian Rösing fremhæver som det mest uhyggelige billede, der også er et poetisk drømmebillede, scenen, hvor den seende *Pigen* læser blindskrift. Det er en klar symbolsk mening om, hvordan bistandshjælp skaber et bedre liv i den tredje verden.

Her kan vi vende igen til samtalen med Per Theil, hvor Saalbach forklarer, hvorfor så mange børn dør i hendes skuespil: "Den lille pige i *Rødt og grønt* er også gådefuld, og det er derfor, at hun må dø."¹⁸⁹ Pigen er igen et offer, der må dø på grund af vores skødesløse men samtidig ikke bevidste opførsel. Pigen er et lignende symbolsk billede på den samme problematik, som Malte repræsenterer i *Det velsignede barn*.



Rødt og grønt (Århus Teater)

¹⁸⁸ Evans 2011, s. 37

¹⁸⁹ Transskription af optagelse af samtalen mellem Astrid Saalbach og Per Theil, som foregik d. 7. april 2011 på Det Humanistiske Fakultetsbibliotek på Københavns Universitet.



Rødt og grønt (Det Kgl. teater)

En anden symbolik ligger allerede i skuespillets titel. Farverne rødt og grønt skal forklares som kontrasterne på et sted, Saalbach aldrig før har været, og som er meget smukt og frodigt og samtidig blodigt. Hun udtrykte nemlig, at rødt betegner den blodige virkelighed, som Nepal gennem mange år har stået midt i – mellem regeringen på den ene side og maoisterne på den anden – og grønt symboliserer græs et sted¹⁹⁰. I dette tilfælde er symbolikken helt gennemsigtigt.

Nogle symbolske billeder er altså lette at læse og fortolke, mens andre igen kunligner ”skyer“ af betydning, som Saalbach i nogle tilfælde heldigvis hjælper med at forklare.

¹⁹⁰ <http://politiken.dk/kultur/scenekunst/ECE887243/teaterstykke-skaender-paa-udviklingsbistand/>[cit. 20.4. 2012]

5.4 Verdens ende



Selve titlen signalerer i første række, at vi er på vej mod noget ubehageligt. Men der findes faktisk tre betydninger af denne faste vending. Verdens ende er tæt forbundet med religion eller de gamle myter fra arkaiske kulturer. Med andre ord kan vi kalde det verdens undergang, apokalypse, ragnarok, dommedag eller eventuelt kan vi tænke på eskatologi, læren om de sidste dage på jorden og den følgende fornyelse. Altså venten på den ny Messias og en ny bedre verden.

En fortolkning af titlen i forbindelse med den for os nærmeste religion, nemlig kristendommen, kan handle om apokalyptiske forestillinger, som efter en stor og voldsom kamp godt kan ende lykkeligt i himlen sammen med Gud. Men vores civilisation i Saalbachs dramaer befinder sig ikke mere i et glædeligt fællesskab med Gud. Himlen er tom, og vi står ansigt til ansigt med noget ukendt eller fremmed, som vi kun selv kan se i øjnene. Titlen giver os katastrofefornemmelser og implicerer civilisationskritikken af vores verden sammen med spørgsmålene, om der findes noget efter verdens ende, hvordan vi skal forestille os, at verden ender en dag, eller hvor verdens ende rent "geografisk" befinder sig? Det sidste spørgsmål indebærer forestillinger om et meget fjerntliggende og øde sted, om ingen ved, hvor findes.

Den anden betydning er lidt eventyrlig. Hvis man siger, at man vil "følge nogen indtil verdens ende", gælder det som et idiomatisk udtryk for "at blive ved med at være sammen med nogen, uanset hvad der sker"¹⁹¹. Her rammer titlen de eksistentielle problemstillinger om, at man selv er ansvarlig for sit liv og de valg, man træffer. Man er "fordømt til frihed", som Sartre skriver det¹⁹².

Titlen omtales to steder i teksten. Først i forbindelse med barnets råb, da hovedpersonen Xenia finder et grædende barn i en klapvogn: "Så, så, du må ikke græde sådan. Som om det var verdens ende ..." ¹⁹³. I første omgang virker denne replik som titlens tredje betydning: et hverdagsprogligt udtryk uden nogen dybere mening, altså en død metafor. Men Saalbach bringer den i virkeligheden igen til live. Hun omtaler titlen ikke kun ved et tilfælde, men er klar over de forskellige distinktioner. Her findes nemlig den apokalyptiske betydning.

¹⁹¹ Ordbogen over faste vendinger:

http://www.ordbogen.com/opslag.php?word=verdens+ende&dict=fvdd&fastvend_method=

¹⁹² Fibiger 1996, s. 424

¹⁹³ Saalbach 2003, s. 24

Det andet tilfælde er i slutningen af skuespillet og er igen i forbindelse med det grædende barn, som snart skal dø: "Jeg vil gå til verdens ende med hende, hvis det kan gøre hende glad. Min datter skal ikke være ulykkelig."¹⁹⁴ Barnets gråd er for det meste en meget bekymrende forestilling. Det er heller ikke gråd fra et nyfødt barn, men fra et døende barn. Alligevel har dette andet udsagn paradoksalt nok en modsat positiv mening. Her betyder verdens ende vores tredje slutning, fordi Xenia endelig har fundet nogen, hun vil gå til verdens ende med.



Xenia med Pigen 2 (Husets Teater)

5.4.1 Handlingen og emner i *Verdens ende*

Hovedpersonen, stewardessen Xenia, er i hele dramaets forløb på vej hjem i en ukendt tid og fra et ukendt sted. Hun har totalt mistet orienteringen, men leder alligevel efter den rigtige vej.

Historien er ikke kompliceret. Vi træffer en 42 år gammel Xenia med en kuffert, lige da hun er landet efter en lang og ubehagelig flyvetur. Hun er på vej hjem, hvor hun gerne vil hvile sig lidt, før hun igen skal på arbejde. Men her er begyndelsen til den onde cirkel, som foregår i hele skuespillet, fordi hun faktisk ikke ved, hvor hun befinder sig. Xenia møder forskellige underlige personer, som ikke kommer fra den verden, hun kender. Der er fire deforme piger, som har den samme skikkelse, men forskellige skavanker. En (Pigen) ville gerne være en hest, en anden (Pigen 2) må have et forfærdeligt ansigt, fordi hun har en sæk over hovedet – Xenia bytter sin kuffert for denne piges barn.

Xenia fortsætter med barnet og kommer til et hus, hvor Do og Kii bor. Do er en gammel mor, som ser ud til at være på samme alder som hendes søn, Kii. Her møder Xenia Pigen 3, som til en forandring ikke har ben og hele tiden maler



Xenia og Kii (Husets Teater)

heste. Xenia passer sit nye barn, imens Kii forelsker sig i hende, og hun gengælder hans

¹⁹⁴ Saalbach 2003, s. 75

kærlighed. Do kan ikke lide det og forråder Xenia til nogle fremmede mennesker, som vi ikke træffer i teksten, men hvis tilstedeværelse vi føler i baggrunden. Xenia er taget i fængsel for at finde ud af, hvem hun er. I fængselscellen forklarer Pigen 4, der ikke har øjne, Xenia, hvad for en slags folk alle disse piger er. Xenia bliver løsladt og kommer tilbage til Dos hus. Hun opdager, at Kii imens er blevet slået ihjel af "de fremmede", og Do er nu en ældgammel dame. Herefter passer Xenia igen barnet, men hun finder ud af, at barnet er af den samme art, som de deforme piger. Barnet dør, da Xenia og Do venter på lægen foran et sygehus. Xenia får øje på en hvid stribe på himlen, som ligner en flyvemaskine, og hun følger den uden Do. Til sidst kommer Xenia ud i ørkenen og møder en beduinpige. De går sammen til teltene, som tilhører pigens familie, før de kort snakker om en by mange tusind kilometer væk i horisonten. Xenia tror, at denne by er det sted, hun hele tiden har ønsket at komme til. Før hun fortsætter på sin vej, får hun hvilet sig lidt hos beduinerne. Ingen ved dog, om byen i horisonten kun er et fatamorgana eller om det er et virkeligt sted.

Genfortællingen uden for mange detaljer fra teksten giver os en fornemmelse af, at dramaet virker lidt uforståeligt. Man kan synes, at det hele ikke har nogen mening og bare er en blanding af mærkelige historier sat sammen ved et tilfælde. Men der er faktisk en logik, nemlig den indre strindbergske drømmeagtige logik. Når vi kigger nærmere i teksten, får vi et billede af et trøstesløst vidneudsagn af vores livsforløb sammen med temaer som hjemløshed, fremmedhed og "det uhyggelige", tab af identitet, alderdom, død og angst for at dø, en midaldrende kvindes krise, civilisationskritik, skjult seksualitet eller længsel efter et godt familieliv.

5.4.2 Både fremmed tid, sted og hjem

På grund af, at *Verdens ende* beskæftiger sig mest med emnet hjem, vil det være mere fornuftigt primært at anvende Freuds studie i den følgende analyse. Men det udelukker naturligvis ikke at man også kan betragte skuespillet sideløbende fra Todorovs synspunkt.

Det første, som giver os fornemmelse af, at Xenia, repræsentanten for vores samfund, er faret vild i et ukendt område, er, at Saalbach netop i begyndelsen af dramaet har kompliceret kategorien sted og ophævet kategorien tid. Saalbach ophæver simpelthen tiden med to sætninger i de første scener:

([Xenia] ser på sit ur) ... Ved du hvad klokken er? Jeg glemte at stille det...

*(Ser på Pigen. Smiler)*¹⁹⁵

Men der oplyses i teksten, at vi måske befinder os et sted i fremtiden. Da Do snakker med Xenia om hendes arbejde, fortæller Do en historie om, at flyvemaskiner ikke mere eksisterer i denne tid, fordi der var for mange af dem og derfor begyndte de at falde ned.

Et andet sted i teksten ophæves også forskellen på dag og nat. Kii, som er "jaget" af det fremmede folk, må hele tiden skjule sig bag gardinerne, som er trukket for hele døgnet. Således forsvinder også grænsen mellem dag og nat.

Der findes en slags kunstig tid, som Birgitte Hesselaar omtaler i sit studie, men det giver os primært oplysninger om skuespillets opbygning og ikke om handlingens "tid". Hesselaar beskriver det sådan: "Der er en hovedperson [Xenia] med et projekt (at komme hjem), en historie og et lineært forløb. Samtidig holdes strukturen sammen af den varierede gentagelse, tydeligst i form af de fire sære piger."¹⁹⁶ Disse fire figurer sætter altså tempoet i dramaet, men det siger ikke noget om dramaets tid.

I de sceniske noter findes kun to tidsangivelser, nemlig i den første og sidste scene. Dette får en stor betydning for hele historien, fordi det i det mindste viser, at vi kan specificere begyndelsen og slutningen (hvis det er slutningen) af Xenias færd. Men desværre kaster de heller ikke meget lys over historien, fordi der kun står "sidst på eftermiddagen" i den første scene og "midt på dagen" i den sidste scene i ørkenen. Oplysninger om denne slags tid henviser måske mere til, at vi er kommet ind i og ud af den mærkelige verden, som udspillede sig imellem begyndelsen og slutningen.

På baggrund af disse fakta om skuespillets tid må vi drage den slutning, at vi ikke ved, hvornår handlingen begynder, i hvilken tid den foregår, og heller ikke hvordan tiden "løber", når historien foregår.

Stedskategorien er et af de vigtigste emner. Den hænger sammen med begrebet hjem, fordi Xenia finder et nyt hjem for en kort tid på dette underlige sted. Men før det sker, føler hun sig fuldstændig fremmed. I den første scene møder Xenia en pige, spørger hende om vej og fortæller, at må være faret vild, selv om hun godt kender stedet, fordi hun bor i nærheden:

(Lettet) Pyha! *(Ler)* Jeg er faret vild! Det er latterligt, jeg bor der, lige i nærheden må det være. Jeg kom gående på Strandvejen, der var ikke til at få en taxa, og der kom ingen busser. Pludselig stod der to hunde foran mig, jeg plejer ikke at være bange, men de var store, og virkede truende, den ene havde en flænge ved struben, så jeg vendte

¹⁹⁵ Saalbach 2003, s. 9

¹⁹⁶ Hesselaar 2009, s. 53

om, og gik ned ad den nærmeste sidevej ... (*Ler*) Og nu aner jeg ikke hvor jeg er! Men det ved du altså?¹⁹⁷

Sådan spørger Xenia pigen, som i stedet for at lytte til hende leger hest og de eneste ord, hun svarer, er "ja", lige meget hvad Xenia spørger om. På dette tidspunkt er vi kommet til det mærkelige sted, noget som Xenia ikke har indset endnu. De to store hunde i Xenias fortælling kan være en slags symbolistisk port ind til denne underlige verden. Angsten for hunde kan eksplicit indlede det eksistentielle spor, hvor Xenia begynder at se tilbage på sit liv og senere i skuespillet opdager sine forkerte livsvalg. Eksistentialismen defineres sådan: dens grundsynspunkt er, at mennesket ikke på forhånd har nogen medfødt væsenskerne, og at det er kastet ud i en verden uden egentlig mening. De fleste spiller en række roller og indgår i en række relationer uden at reflektere over deres egen væren. Hermed bliver de fremmedgjort over for deres liv. De har ikke blik for, at de selv må skabe deres mening. Den, der når til erkendelse af menneskets rollespil, vil bryde denne fremmedgørelse, men rammes samtidig af angst, og angstens kilde er paradoksalt nok *Intet*¹⁹⁸. Angsten viser sig altså, når man opdager friheden til at skabe ens eget liv. Jean-Paul Sartre fremhæver, at denne eksistentielle angst ikke skal stamme fra et objekt, men den vil kun ramme os, når vi opdager friheden i livsvalgene: "Hvis man er bange for noget bestemt er man ikke angst, man frygter blot et givent objekt."¹⁹⁹ Alligevel synes jeg, at hundene kan ses som et symbol på livsangst samt udgangspunkt for Xenias færd og det eksistentielle spor i dramaet. Xenia betoner jo, at hun normalt ikke frygter hunde, og desuden skal hun nok komme til at indse resultaterne af sine livsvalg i slutningen af skuespillet. De kunstneriske symbolistiske objekter er ikke de samme som objekter fra vores almindelige liv.

At der er noget galt ved stedet, begynder Xenia at fornemme, da pigen viser hende vej i skoven:

Enten går vi i ring, eller også er det en stor skov... kæmpe...²⁰⁰

... Det er forkert, det kan jeg mærke. Vi farer vild, hvis det ikke er sket. Det kunne passe, at jeg ender her, midt i en skov, efter at have fløjet den halve kloge rundt. Lad os vende om. Prøve om vi kan finde tilbage til byen. Den må ligge

¹⁹⁷ Saalbach 2003, s. 7-8

¹⁹⁸ Fibiger 1996, s. 424

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Saalbach 2003, s. 17

der, i retning af lyset...²⁰¹

Her findes to vigtige motiver, som også støtter vores definition af Saalbachs fortælle teknik: Xenia går i ring, på den samme måde som Saalbachs fortælle teknik, som bryder med den lineære fortælling, også gør det. I Xenias tilfælde er det to slags ringe, en metaforisk og den konkrete tilstand, hun befinder sig i - en kvinde, der er faret vild, går i en cirkel og kan ikke finde vej hjem. Metaforisk set er denne ring et billede på hendes liv i rollen som stewardesse – hun flyver hele tiden frem og tilbage, men hendes færd har ikke noget mål.

Det andet motiv er lyset, som også kan betyde flere ting. Xenia selv udtaler, at byen, hun vil tilbage til, må være i retning af lyset. Men som det fremgår af teksten, leder Pigen Xenia i modsat retning væk fra lyset. Xenia kommer altså et mørkt sted hen, som ligner en tunnel, hvor hun ikke ved, om der findes andet lys på den anden side, eller om der egentlig findes en ende. Men vi ved allerede, at der er en anden ende med masser af lys, nemlig i sidste scene i ørkenen, hvor Xenia befinder sig i den allerværste tid, og solen næsten er brændende. Det første er et uklart ”slukket” lys, som Xenia bliver trukket væk fra mod det andet stærke lys fra solen, som er symbol på åndelig oplysning, hvor Xenia i virkeligheden er oplyst om resultaterne af sine livsvalg. Denne symbolik virker temmelig godt for Xenias færd. Men tilbage til Xenias forestillinger om hendes hjem.

Et par scener senere, efter hun blev faret vild, ved heller ikke Xenia selv, hvor hun kommer fra:

Do: Hvor kommer du fra?

Xenia: Hvad er det nu den hedder, den by med den snavsede flod, og alle
husbådene, som vi begyndte i ...?²⁰²



Xenia med barnet og Do (DnV, Prag)

Xenia mister gradvist fornemmelsen af, hvor hendes hjem er, synker langsomt ned i dette fremmede rum og kan næsten blive medlem af dette fremmede selskab. Faktisk begynder hun at føle sig mere hjemme her end i sin egen verden, som Hesselaa også påpeger²⁰³:

²⁰¹ Saalbach 2003, s. 15

²⁰² Ibid., s. 30

²⁰³ Hesselaa 2009, s. 54

Xenia: Jeg føler mig hjemme her, mere end noget andet sted på kloden, hvis det er der vi er. Jeg kunne blive her, i al evighed, hvis det var sammen med dig [Kii] og hende [barnet].²⁰⁴

Og lidt senere i scenen i fængselscellen:

Jeg vil ikke tilbage, mit hjem er her nu. Jeg har stiftet familie.²⁰⁵

Hesselaa bekræfter også dette vendepunkt i Xenias søgen efter hjemmet: "Ved siden af sin dystre civilisationskritik er *Verdens ende* et eventyrspil. Xenia oplever at få sine dybeste personlige behov opfyldt. Hun får et barn, og hun får en mand, oven i købet en eventyrlig mand, som kan citere Platon, er en enestående politisk leder og vil have netop *hende*."²⁰⁶



Kii, Xenia og barnet (Husets Teater)

Men Xenia genkalder sig gradvis erindringer om, hvor hendes virkelige hjem er, nemlig i scenen i fængselscellen, da hun bliver fjernet fra det "eventyrlige" hjem hos Do. I den samme scene får Xenia uheldigvis også at vide, at hun heller ikke kan forblive i dette mellemrum, dvs. et overgangsrum mellem to punkter, hvor man kun er på vej fra et til et andet sted:



Xenia og Vagten i fængselscellen (DnV, Prag)

Vagten: Tag dine ting.

Xenia: Hvad skal jeg? Hjem ...?

Vagten: De vil ikke tage imod dig.

Xenia: Kan de nægte det?

Vagten: Der er ingen der vil have dig, så du er nødt til at blive. Du har fået tilladelse, midlertidig.²⁰⁷

²⁰⁴ Saalbach 2003, s. 50

²⁰⁵ Ibid., s. 59

²⁰⁶ Hesselaa 2009, s. 57-58

²⁰⁷ Saalbach 2003, s. 65

Scenen i fængselscellen indeholder ved siden af den vigtige tankegang om, hvad hjemmet kan betyde for Xenia, også en allegori²⁰⁸, nemlig et trist billede på, hvordan indvandrere bliver behandlet i Danmark. Her findes det civilisationskritiske spor i form af kritikken af den danske indvandrerpolitik.

Fra fængslet kommer Xenia tilbage til Dos hus, hvor hun opdager, at Kii i mellemtiden er blevet dræbt, Do er blevet en gammel dame, fordi hun holdt op med at passe på sig selv, og barnet er ved at dø.

Hvis vi skal sammenfatte alt, hvad vi ved om skuespillets rum og Xenias fornemmelse af hjemmet, kan vi konkludere, at hun lidt efter lidt mister troen på, at hun kan finde vej hjem. Faktisk mister hun delvis også opfattelsen af, hvor det er, hun har hjemme. Hun befinder sig i et mellemrum, hvor hun heller ikke kan forblive for evigt, selv om hun gerne ville, fordi hun kun har fået en ”midlertidig tilladelse”. Hun tvivler på, om dette kunne blive hendes nye hjem, eller om hun overhovedet nogensinde har haft et.

Her må vi også lave et sammendrag over stedskategorien. Vi har sagt om tiden, at den ikke kan defineres. Med stedet forholder det sig stort set også sådan. Handlingen kan ske i vores verden i fremtiden eller i en fuldstændig anden drømmeagtig og underlig verden, Saalbach har skabt. Dette forbliver et åbent spørgsmål.²⁰⁹ Ærligt talt, er det indtil nu næsten en mesterlig fremstilling af en fortvivlet hjemløs situation, som Saalbach har skildret.

Hvilken type sted, tid og hjem har vi med at gøre? Xenia har faktisk ikke et rigtigt

²⁰⁸ I tilfældet med denne allegori handler det ikke om Todorovs distinktion mellem en fantastisk fortælling og allegori som en genre. Saalbach anvender den kun som et enkelt kunstnerisk element eller billede, som ikke har mere at gøre med skuespillet i dets helhed.

²⁰⁹ Der findes også en anden vigtig belysning om stedskategori, som Xenia giver os om sin flyvetur i den første scene, da hun taler til Pigen:

(...) turen hjem er den værste jeg har haft. Folk gik i panik; vi forstod det ikke, der var ingen turbulens eller noget, overhovedet ingen grund. Først var der en ung mor, der trak redningsvestene frem og gav sine børn dem på, så var der nogen der rev iltmaskerne ned. (Saalbach 2003, s. 9)

(...) kaptajnen prøvede at berolige, men det bliver bare værre og værre. Nogle begyndte at græde, hulke højt, andre bad, én besvimeede, en anden måtte vi fiksere, fordi han slog vildt om sig og forsøgte at trænge ind til piloterne. Alle ringede, vi løb frem og tilbage i jeg ved ikke hvor mange timer. Mine ben ryster endnu ... jeg har ondt i kæberne af at smile ... (Gaber) Den blå stribe derude, er det vand eller himmel?" (Saalbach 2003, s. 9-10)

Ifølge disse citater kunne Xenias flyvemaskine styrte ned ved en ulykke, og det, som nu foregår, sker kun i hendes underbevidsthed. Hesselaa påstår at "vi må forstå det sådan, at spillet foregår i Xenias bevidsthed i et langt *blackout* efter et flystyrt" (Hesselaa 2009, s. 53), og Ib Lucas omtaler også det samme i *Dansk litteraturs historie*, at der er en mulig sammenhæng, Saalbach kunne have ladet sig inspirere af, terrorangrebet d. 11. september 2001: "Civilisationskritikken og katastrofefornemmelsen videreføres – sandsynligvis forstærket af paradigmeskiftet efter terrorangrebet på World Trade Center i 2001 – i det helt strindbergske drømmespil *Verdens ende (...)*", Lucas 2007, s. 622

hjem ”derhjemme”. Hun flyver hele tiden fra et sted til et andet, har ingen mand (alle har givet op på grund af hendes arbejde), ingen børn, og det er naboen, som passer hendes kat. Xenia selv siger, at hun faktisk lever i en kuffert: "(...) når man rejser så meget, lever i en kuffert, bogstavelig talt, så kommer det sted hvor man bor, virkelig til at betyde noget."²¹⁰

Vi prøver at definere begrebet hjem ved hjælp af Xenias forestillinger om det:

Vagten: Så bliver du sendt hjem.

Xenia: Hjem ...?

Vagten: Sådan plejer det at være.

Xenia: Hvor er det ...? Hvad vil det sige ...? Er det noget i én selv, eller udenfor?

En bestemt adresse ...?²¹¹

Xenia selv aner heller ikke, hvad hjemmet betyder for hende. Og det er heller ikke så let at finde ud af. Saalbach håndhæver her sin ”hellige ret”, hun som forfatter har - hvis vi skal citere hende: ”Ja, det ved jeg ikke. Det er min ret som forfatter at spørge men ikke give svarene.”²¹² Vi opererer her igen med samtalen om Saalbachs sidste skuespil *Rødt og grønt*, men dette passer faktisk også godt i denne situation. Fordi teksten kun stiller spørgsmål og byder os mange muligheder, men ikke giver et præcist svar.

Hjemmet omtales mange steder i teksten og Xenia fortæller om sine forestillinger om hjemmet på lidt forskellige måder igennem skuespillet:

Når jeg kommer hjem fra en tur, trænger jeg til at være alene, lade op til den næste.²¹³

Og så i fængselscellen:

Hvis det ikke var fordi jeg savner min mand, og min datter sådan, ville jeg ikke have noget imod at være her. Jeg kan godt lide den slags rum, nøgne, uden noget personligt, ligesom et hotelværelse.²¹⁴

Xenias største ønske er ergo en veltilfreds familie, men hvis hun ikke kan få den, er

²¹⁰ Saalbach 2003, s. 12

²¹¹ Ibid., s. 58

²¹² Transskription af optagelse af samtalen mellem Astrid Saalbach og Per Theil, som foregik d. 7. april 2011 i Det Humanistiske Fakultetsbibliotek på Københavns Universitet.

²¹³ Saalbach 2003, s. 45

²¹⁴ Ibid., s. 57

hun i virkeligheden vant til at leve på den måde, hun har gjort i mange år, og faktisk kan lide. Det er en ond cirkel i hendes liv, fordi intet peger på, at hvis hun kan komme tilbage til sin "virkelighed", vil hun begynde forfra. Efter barnets død, da hun forlader gamle Do, følger hun en hvid stribe på himlen, et symbol på flyvemaskinen og hele det liv, hun har levet.

Nu kan vi også vende tilbage til Freud og von Schellings teorier, når vi har vist nok eksempler på "det uhyggelige" i skuespillet. Fra de nævnte eksempler ved vi, at Xenia kommer fra vores velkendte verden, om hvilken Do fortæller, at hun godt kan huske, at den eksisterede for et par år siden. De behandler Xenia, som om hun var én af dem, og hun føler sig glad i deres selskab. Altså ligner det en mulig og realistisk verden. Men samtidig optræder der alle de underlige personer (de deforme piger) og katastrofale begivenheder (drabet på Kii, Xenias barns død), som netop gør os forvirrede og giver os denne fornemmelse af "det uhyggelige" i sammenhæng med søgen og længslen efter hjemmet.

Xenias historie svarer i virkeligheden temmelig godt til von Shellings teori om det, som "burde være forblevet hemmeligt, skjult, men som er trådt frem". Fordi dette "skjulte" også tilhører vores hemmelige, dybt skjulte ønsker. For Xenia var det skjulte ønske en rigtig familie, der består af en kærlig mand, et barn og fornemmelsen af et virkeligt hjem - paradoksalt nok alle de normale ting, som er helt almindelige i et menneskes liv. Men i Xenias tilfælde er det alt, hvad hun ikke var i stand til at opnå på grund af sin levemåde og sit arbejde:

Xenia til Pigen: Du kunne være min datter. Jeg ville gerne have børn. Det ville give mit liv en tyngde, et holdepunkt.²¹⁵

Og da Xenia får barnet i bytte for kufferten fra Pigen 2:

Jeg skal nok passe på hende. Give hende kærlighed, og tryghed, en god opdragelse. Indrette et værelse ... strikke små sokker, købe ... hun skal ikke mangle noget. Rejse med hende, når hun bliver større, elske hende, og aldrig forlade.²¹⁶

Både barnet, manden, hjemmet fik hun, men alt vendte til en katastrofe. Med Freud kunne vi måske sige, at *Verdens ende* er et genialt eksempel på von Schellings teori.

²¹⁵ Saalbach 2003, s. 13

²¹⁶ Ibid., s. 29

5.4.3 Konklusion

I hele skuespillet findes der de to hovedspor, vi fortolkede ud fra dramaets titel - civilisationskritikken og den eksistentielle problematik om de rigtige valg i livet. Alle de kvindelige figurer indeholder de civilisationskritiske temaer. Xenia repræsenterer den nu til dags såkaldte singlekultur, folk der lever alene uden en fast partner.

Do er symbol på vores jagt på ungdom og på angsten for alderdom og død. Hun prøver at få sit ansigt strammet op ved at hænge tunge lodder i det og på den måde bevare ungdommen. Do er ”som kontrastskikkelse til Xenia en advarende spejlfigur”²¹⁷. De fire piger er en kritik af bioteknologiens farlige ”leg” med genetikken. Som Hesselaa har bemærket, findes der faktisk en venten på den ny Messias i *Verdens ende*. Men det er en underlig kunstig Messias, som vores samfund har skabt: ”Pigerne er



Do (Husets Teater)

spildprodukter i en skræmmende samfundsudvikling båret frem af den utopiske forestilling om det perfekte menneske i skikkelse af en kvindelig Messias.”²¹⁸ Samtidig minder pigerne igen om science-fiction-elementerne i Saalbachs dramaer.

Det eksistentielle spor viser, at Xenia blev fremmedgjort over for sit eget liv, fordi hun levede for sig selv i en rolle som en succesrig stewardesse uden at reflektere over sin egen væren. Hun måtte komme til en underlig og eventyrlig verden for at indse sine dybeste ønsker, som hun så fik opfyldt, men ikke kunne beholde.

Xenia kom til denne verden som et ”blindt” menneske, men sammen med alt det, hun fik, begyndte hun at se, hvad der er vigtigt at nå i livet, og hvordan man skal leve sit liv. Hvis vi skal svare på spørgsmålet om, hvad hjemmet betyder, bliver det - fra Xenias synspunkt - alt det, som gør os tilfredse og lykkelige, og som også er en af de vigtigste værdier i livet: familien og børn. Xenia selv har spurgt, om det er noget uden for eller i én selv, og vi må konkludere, at det mere handler om mennesker omkring os end om steder. Som Hesselaa skriver, for Xenia gælder det, at ”ude [den underlige verden med Kii og barnet] er altså hjemme”²¹⁹.

Xenia har mistet denne verden. Men trods det findes en forsonende slutning i *Verdens ende*, nemlig det billede af stjerner på himlen, som rammer skuespillet ind. I anden scene med

²¹⁷ Hesselaa 2009, s. 58

²¹⁸ Ibid., s. 56

²¹⁹ Hesselaa 2009, s. 54

Pigen 2 kan Xenia ikke orientere sig efter den eneste stjerne på himlen: ”En stjerne. Synes du det er nok? (...) Jeg ved ikke engang hvad den hedder.”²²⁰ Og i sidste scene med beduinpigen, da pigen tilbyder hende at hvile sig hos pigens familie: ”Xenia: Jeg glæder mig til det bliver aften, og køligt. Til man kan se stjernerne, det skulle være fantastisk. / Pigen: Du kan sidde udenfor, sammen med os andre, og se på dem. Få nogen til at fortælle dig hvor de forskellige står, og hvad de hedder.”²²¹ Altså ifølge denne stjerneallegori finder Xenia til sidst den rigtige retning på sin vej igennem livet: ”Det siges meget tydeligt, unægtelig også *for* tydeligt, at bevægelsen går fra en individualiseret ensomhedskultur til en fællesskabskultur, symboliseret ved nomadepigen og hendes familie fra den tredje verden – derude.”²²² Byen mod horisonten, symbolet på Xenias tidligere liv, som hun gerne vil fortsætte til, står tilbage som et muligt fatamorgana. Slutningen er åben.

Efter Todorovs mening ville skuespillet være næsten ren fantastisk, fordi alle de vigtige betingelser for det fantastiske er opfyldt. For det første er der en nærværende tøven igennem hele skuespillet, fordi vi ikke ved, hvor Xenia, som tilhører vores reelle verden, befinder sig. Xenia tøver ligesom læseren/publikum. For det andet går hun igennem et mærkeligt rum med mange underlige personer. Som sagt, er slutningen åben, og vi kan ikke være sikre på, om hun til sidst nåede frem til sin egen kendte verden. For det tredje har vi læst dramaet som fiktion, dvs. ikke som poesi eller allegori, der udelukker det fantastiske. Skuespillets baggrund virkede også drømmeagtigt, og kan minde om Strindbergs drømmespil.

Verdens ende rummer altså mange læsemåder uden at de ekskluderer hinanden. Todorov måtte i Kafkas *Forvandlingen* konkludere, at hans definerede genrer og undergenrer smeltede sammen i en syntese, selv om de var modstridende, og ligeledes forholder det sig i Saalbachs skuespil. Det er så at sige er en genrehybrid, som tilbyder iscenesættere mange muligheder for at sætte stykket op, og det er først den implicite iscenesættelse der er betydningskabende. Af den grund er det et velskrevet drama.

5.4.4 Når *Verdens ende* skifter til *Transit*

Prags teater Divadlo na Vinohradech iscenesatte *Verdens ende* i 2009 under det forandrede navn *Transit*²²³, og hvor også hovedfigurens navn var ændret fra Xenia til Anne Marie. Iscenesættelsen var ellers trofast over for dramaets tekst, fordi iscenesætterne anvendte den

²²⁰ Saalbach 2003, s. 14-15

²²¹ Ibid., s. 85

²²² Hesselaa 2009, s. 54

²²³ For at læse om beskrivelsen og analysen af opsætningen se bilag (s. 27).

næsten uændret. De to største forandringer - titlen og hovedfigurens navn- var endog foreslået fra Saalbach selv, da de konsulterede iscenesættelsen med hende²²⁴.

Med ordet transit forestiller man sig et mellemrum mellem to steder, et, man kommer fra, og et andet, man er på vej til. Dan Ringgaard analyserer, ved hjælp af ældre studier af Marc Augé og Richard Sennett, ordet transit i sin bog *Stedsans* og konkluderer, at transit så at sige er et "ikkested". Det er alle de lufthavne, motorveje og indkøbscentre, som kun eksisterer, for at folk kan komme igennem dem på vej til deres destination, men stederne har ikke deres egen historie. De er abstrakte og anonyme, og gør os ensomme og ved at bombardere vores sanser med reklamer og indkøbsområder sanseberøver de os paradoksalt nok. Det vil sige det er steder hvor man mister sin identitet. Dette er det første billede af transit, som Ringgaard gerne vil prøve at forbedre.

Ringgaard anvender et udsagn fra Jørgen Leth til det, at "en lufthavn i et fjernt land er et eventyr, der starter."²²⁵ Transitter kan nemlig på en vis måde forvandle sig til mere meningsfulde rum ved, at mennesker kreativt omdanner dem til steder, hvor de "ser muligheder for at gøre andre ting der (...) og skabe andre funktioner end de fastlagte"²²⁶. Med andre ord kan fascination af transitter være en måde, hvorpå ikkestedet bliver til et sted.

Disse to modeller kan faktisk godt benyttes til at forklare Anne Maries historie, fordi hun passerede igennem to forskellige transitter. Den første transit er hendes liv som stewardesse. Der arbejdede hun i en uafbrudt transit, som gjorde hende ensom og sanseberøvet. Men så kom hun til en anden eventyrlig transit. Her kan vi igen citere Ringgaard, som også omtaler Ballads teori: "Ballard gør lufthavnen /transit/ til modernitetens udtrykte billede, hvor modernitetens inderste impuls er at annullere historien til fordel for et nyt jomfrueligt nu."²²⁷ Ifølge Ballard er individet i lufthavnen /transit/ defineret af det sted, det skal hen, ikke af det sted, hvor det kommer fra. Selvfølgelig er transitten, Anne Marie befinder sig i, ikke en lufthavn, men i form af en transit som et sted/ikkested indeholder denne karakteristisk en "impuls at annullere historien" og samtidig muligheden for at begynde forfra. Heraf følger at Anne Marie bliver positivt påvirket af sin fremtid, som begynder i et fællesskab med beduiner, ergo i et forbedret udgangspunkt for hendes næste liv og en ny chance. Som vi har konkluderet, er vi ikke sikre på en forsonende slutning i tilfældet med *Verdens ende*, og det gør ifølge Ballards teori *Transit* tydeligere.

Erstatningen af Xenia med Anne Marie betoner også positiv en bevægelse mod

²²⁴ Denne oplysning fik jeg fra Klára Novotná, den tjekkiske dramaturg af iscenesættelse *Transit*.

²²⁵ Ringgaard 2010, s. 74

²²⁶ Ibid., s. 73

²²⁷ Ibid., s. 75

fremtiden. Xenia lyder som et moderne navn uden nogen særlig betydning, som passer godt til lufthavnens rum. Men hvis vi fortolker *nomen omen* Anne Marie, får vi en betydningsfuld betegnelse. Det er en dobbeltmor, fordi Anne var mor til jomfru Maria. Udskiftningen af navnet er en forstærkelse af Anne Maries ønske om at blive mor sammen med en understregning af hendes eksistentielle erkendelse.

5.4.5 Den tjekkiske iscenesættelse

Formålet med at iscenesætte *Verdens ende* på Divadlo na Vinohradech i Prag var et forsøg på at bringe en ny progressiv dramaturgisk forestilling, fordi dette teater ellers typisk specialiserer sig i klassiske eller underholdende teaterstykker. De opsatte ikke skuespillet på den store scene, men i et lille prøverum. ”Teksten var gribende frem for alt på grund af dens billedlige muligheder og emner, som rammer vores samtidssamfund godt”²²⁸, siger dramaturg Klára Novotná i en samtale på teatrets webside, og tilføjer, at der var større mængde lyd, lys, bevægelser og genstande i opsætningen, end teatrets publikum er vant til på Divadlo na Vinohradech.



At iscenesætte et skuespil betyder at ”oversætte” det til et ”andet sprog”, nemlig det billedlige, lydlige, musikalske og bevægende. Det er altså en slags sprog, vi kan fornemme med alle vores sanser. Derudover er en iscenesættelse en fortolkning i sig selv, og den er i mere eller mindre grad afhængig af den oprindelige dramatiske tekst.



Prags opsætning var lavet som en minimalistisk scene, således at teksten kunne træde frem uden for mange forstyrrende elementer. Teaterscenen var tom indtil scenen i Dos hus, hvor der i stedet for nogle møbler stod et par kister af træ, som udgjorde barnets vugge eller stole. Det største og mest spændende sceniske

²²⁸ http://www.dnv-praha.cz/aktuality/o_hre_Transit [cit. 12.2.2012]

sætstykke var en slags papir på gulvet, hvorpå karaktererne efterlod deres spor, og som andre karakterer gradvis rullede sammen og bar væk i slutningen af hver scene. Under dette papir var en anden slags blankpoleret papir, som reflekterede alt på scenen, og som helt blev afdækket i den sidste scene i ørkenen. I baggrunden hang lange forhæng, imellem dem gik personerne ind og ud fra scenen.

Til at skifte scene f. eks. fra Dos hus til fængselscellen brugte man kun mindre lys og en anden papirfirkant på gulvet. Alt i alt en meget enkel scenografi, som også passer godt til Saalbachs tekst – som vi har konkluderet i opgaven, er skuespillets rum ikke let at definere. På den anden side virkede scenen drømmeagtigt, fordi man kunne forestille sig alt muligt på sådan et tomt sted, hvor de få flertydige sætstykker kunne forestille flere ting.

Lyden spillede en stor rolle, selv om den kun var med et par enkelte steder. Der optrådte regelmæssigt barnegråd samt lidt for høj lyd fra flyvemaskiner i slutningen af nogle scener. En anden underlig lyd, som er svær at beskrive – bare et par ubehagelige toner – lød altid, når der blev talt om Anne Maries eller Dos alder. På denne måde fremhævede regiet den midaldrende kvindes krise tematisk. Endnu tydeligere var det i scenen, hvor Anne Marie assisterede Do med at hænge tunge lodder i ansigtet. Her genlød en underligt tikkende lyd fra uret.

Scenisk mest interessant var den sidste scene i ørkenen. Den begyndte med, at Anne Marie knælede på ”ørkens sand”, dvs. på det genspejlede papir, og ”så” på sig selv. Andre karakterer har igennem hele skuespillets forløb gradvis afdækket separate dele af det andet papir. I takt med hver bortfjernet papirdel blev det muligt at se mere og mere genspejling. Allegorisk set kan man forstå det på den måde, at dette er et kunstnerisk billede på Anne Maries gradvist afdækkede retrospektive blik på sin fortid samt blik på sig selv i denne ubehagelige situation, hvor hun går fra en eventyrlig verden, til at miste barnet og manden, og nu befinder sig i en næsten brændende ørken. Fra denne desperate situation hjælper den dødrætte Anne Marie en beduinpige i en Maria-skikkelse. Gennem en mere udarbejdet scenisk bevægelse understregede regiet den positive undertone af bevægelsen fra et individ til et menneske i samfundet, da Beduinpigen ledte Anne Marie til sin familie, som bestod af de samme skuespillere, der spillede Kii, Do og Drengen/Vagten. De gik i retning mod hende, men det var ikke en almindelig gangart. De løftede hver eneste person på vej mod hende op og ned igen. Til sidst tog de også Anne Marie på deres skuldre og bar hende i retning af deres hjem. Dette er det eksplicite billede på bevægelsen fra at være et individ til at have en rolle i samfundet.

Disse to sceniske bestanddele, som pointerede denne overgang og temaet om den midaldrende kvindes krise, var nødvendige at omtale. Alt andet forblev tilbage i den ikke rørende tekst, som vi har redegjort ovenfor.

Prags Divadlo na Vinohradech betonedede den forsonede slutning, som ikke findes i de fleste af Saalbachs dramaer. Yderligere var det Saalbach selv, som foreslog det ved at ændre skuespillets titel samt hovedpersonens navn.

6 Reception af Astrid Saalbachs dramatik i Tjekkiet

Ligesom jeg har sluttet det centrale kapitel om *Verdens ende* med beskrivelse og fortolkning af den tjekkiske iscenesættelse af Saalbachs mest drømmeagtige drama, vil jeg her gøre rede for fortolkningen af hendes skuespil i et andet land. Formålet er at undersøge, om det professionelle publikum i et andet land også kan læse og forstå de samme - eller i det mindste lignende - karakteristika af Saalbachs forfatterskab, som jeg har defineret ovenfor. Efter at jeg har gennemgået næsten alle danske studier, der beskæftiger sig med og går i dybden med hendes dramaer, må jeg konkludere, at de næsten alle bemærker Saalbachs fantastiske, uhyggelige, drømmeagtige og symbolske skrivemåde.

Man kan erklære, at Astrid Saalbach er en ret populær dramatiker i Tjekkiet. Fem af hendes skuespil er blevet oversat²²⁹, hvor tre af dem udkom i en selvstændig bog sammen med Jon Fosse og Lars Noréns tekster. To af hendes dramaer er blevet iscenesat; et af dem allerede for fjerde gang. Det er utroligt, men hendes drama *Dansetimen* er snart blevet spillet i næsten 10 år – og stadig med stor succes – under et ændret navn *Balletdanserinder...* i Brno. Og for nylig (fra oktober 2011) er *Dansetimen* igen blevet indstudert i Prags teater Divadlo v Celetné. Dette stykke er det mest yndede blandt de tjekkiske instruktører, selvom det er lidt ældre og ikke stammer fra Saalbachs mest eksperimenterende periode. Jeg håber ikke at dramaet kun er populært, fordi det byder på otte kvindelige roller, og derfor sættes kun op, når der mangler roller til kvinder på et teater. Saalbach ved jo godt, at der altid er nok arbejde til mænd, men den kvindelig del af ensemblet har tit ikke noget at spille.

Jeg har samlet alle anmeldelser, samtaler og også en dybere analyse fra et mere specialiseret teatertidsskrift *Svět a divadlo*, som alle reflekterer over Saalbachs iscenesatte dramaer i Tjekkiet, hendes tilstedeværelse ved lejligheden, da hendes dramaer blev udgivet i tjekkisk oversættelse, og ved premieren på *Verdens ende* i Prag.

Virkeligheden er desværre, at der findes flere samtaler eller blot korte notitser end mere detaljerede anmeldelser eller analyser i pressen. Vi skal hellere begynde vores undersøgelse med samtalerne, fordi de ikke beskriver fortolkningen af Saalbach i Tjekkiet så grundigt. Kun i nogle få tilfælde er der blevet stillet spørgsmål af journalister, som er bedre underrettede om hendes dramatiske værker.

Der er udgivet fem samtaler med Astrid Saalbach i Tjekkiet, men kun fire er relevante

²²⁹ Det er disse: *Dansetimen*, *Den usynlige by*, *Det velsignede barn*, *Verdens ende*, *Pietà*.

for vores undersøgelse²³⁰. To af dem blev udgivet i et specielt teaterskrift *Divadelní noviny*, mens de to andre blev publiceret i almindelige aviser. Vi skal kigge nærmere på samtalerne i kronologisk rækkefølge.

Astrid Saalbach blev for første gang i 1995 interviewet af kritikeren Jana Machalická ved iscenesættelsen af *Dansetimen* i teater Divadlo Labyrint. Foruden Saalbachs mening om den tjekkiske teaterforestilling drejede samtalen sig om de kvindelige spørgsmål, feminisme og vedvarende emner i de skuespil, hun var i gang med at skrive. Der findes en spændende afslutning, hvor Saalbach sammenligner den tjekkiske iscenesættelse med den danske og norske. Ifølge hende var der en for stærk komisk linje i Danmark, som overdøvede den alvorlige undertone, og opsætningen i Norge var for patetisk med en overdreven monumental gestus²³¹. Derimod var den tjekkiske opsætning indre og naturlig, idet de fysiske bevægelser blev knyttet godt sammen med dialoger. Saalbach kunne godt lide, at iscenesættelsen balancerede lige på grænsen mellem melankoli og livets optimisme. Det vigtigste, hun pointerer, er, at den tjekkiske instruktør Karel Kříž har udskiftet nogle reale scener med drømmende lag, selv om *Dansetimen* ikke regnes blandt de mest drømmeagtige dramaer hos Saalbach. Man kunne måske påstå, at Karel Kříž i dette tilfælde var ”mere Saalbach” end Saalbach selv.

Den anden interviewer, František Fröhlich, talte med Astrid Saalbach, da hun kom til Prag i 2008 ved udgivelsen af hendes tre dramaer – *Den usynlige by*, *Det velsignede barn* og *Verdens ende* –, som blev oversat til tjekkisk af Michaela Weberová. František Fröhlich har været den vigtigste oversætter fra dansk samt norsk skønlitteratur i de sidste 40 år, og blandt andet har han oversat Saalbachs *Dansetimen* og *Pietà* til tjekkisk. Han har et godt overblik over hendes skuespil, og derfor er han også en meget kompetent interviewer²³². Hans samtale med Astrid Saalbach i *Divadelní noviny* er indledt med generelle spørgsmål og oplysninger om Saalbachs praktiske teaterbaggrund og hendes beslutning om at begynde en ny forfatterkarriere. Den fortsætter med spørgsmål om autobiografisk inspiration i hendes værker, feminisme og forskelle på temaer, indhold og form i Saalbachs dramaer og prosa.

I størstedelen af samtalen taler hun om sine værker og fortolker dem, men hun beskriver også interessante emner og sin eksperimenterende fremstilling. Det gælder frem for alt Saalbachs tematiske centrum: hele tiden gentagne emner som frygt for at være ensom samt

²³⁰ Den sidste samtale fra efteråret 2011 er min oversættelse af samtalen mellem den danske kritiker Per Theil og Astrid Saalbach. På grund af dens danske oprindelse vil jeg ikke bruge den her, fordi det ikke handler om receptionen af Saalbach i Tjekkiet.

²³¹ Machalická 1995, s. 9

²³² Jeg vil gætte på, at de også er venner, for da jeg mødtes med Astrid Saalbach, spurgte mig hun, hvordan František Fröhlich havde det.

frygt for at dø. Hun bekræfter, at hun igen og igen prøver at eksperimentere med dramaets form, fordi samtidsteater er alt for konservativt for hende. Hun synes ikke, at hendes prosa kunne være skrevet som et drama, men alligevel indrømmer hun en indre forbindelse mellem begge genrer. Med dette mener hun alle de dobbelttydeligheder og tvetydigheder, som næsten findes i alle hendes skuespil eller romaner.

De sidste to samtaler stammer fra de almindelige hverdagsaviser, og derfor beskæftiger de sig ikke med så faglige emner. Denne gang kom Saalbach til Prag, da *Verdens ende* havde premiere under et andet navn *Transit*. Hun blev i begge tilfælde spurgt om sin skuespillerbaggrund, kvindelige spørgsmål, autobiografiske inspirationer, feminisme, forskel på den tjekkiske og danske kultur og sprog. Her kan vi desværre ikke finde nogen karakteristikker angående fremstilling af eller form i hendes dramaer.

6.1 *Dansetimen: Taneční hodina / Baletky...*²³³

Dansetimen er blevet den mest populære opsætning i Tjekkiet i lang tid, fordi den allerede er blevet iscenesat fire gange. Der findes kun en kort notits samt en kort bemærkning om de første to iscenesættelser. Karel Kříž indstuderede *Dansetimen* under den tjekkiske homonyme titel *Taneční hodina* i teatret Divadlo Labyrint i 1995, og der blev kun skrevet en kort notits på 9 linjer om skuespillet, og de siger faktisk ikke noget som helst: der optræder kun skuespillerinder, det kræver et virkeligt hårdt fysisk arbejde, og til sidst nævnes skuespillerne²³⁴.

I 1996 blev *Dansetimen* iscenesat af Věra Herajtová og Josef Morávek i Městské divadlo Zlín. Kritikerens Luboš Mareček skrev en virkelig spændende samt oplysende bemærkning om teksten og indstuderingen. Ifølge ham ”tørrede Saalbachs kvindelige drama det forsonende smil af hans ansigt”. Han kritiserede hysteriske skrig på grund af kvindernes smerter, tørheden i gestussene, ”stupide metaforer” for livets vanskeligheder, som blev udtrykt ved en konstant trang til at tisse, eller en dum scene, da en af balletdanserinderne giver sin modermælk til sin veninde. Og så spørger han: ”Hvorfor fanden kommer de kællinger til ballettimerne?”²³⁵ Scenen samt kostumer var også designet af instruktørerne, som Mareček anser for amatøragtige og han råder dem til ikke at prøve at arbejde i andre områder, end de har erfaring indenfor. Kritikerens var ikke i stand til at sympatisere med de

²³³ “Baletky” betyder balletdanserinder på dansk.

²³⁴ Kerbr 1995, s. 5

²³⁵ Mareček 1996, s. 5

”sprællende” kvinder på grund af teaterforestillingens dilettanteri samt tekstens dumhed.

Er det muligt, at han ikke forstod den særlige undertone i et velkrevet drama kun på grund af instruktørernes dårlige arbejde? I virkeligheden skrev den samme kritiker meget anderledes syv år senere, da *Dansetimen* havde premiere under titlen *Balletdanserinder...* i teatret Divadlo Husa na provázku i Brno: ”Skuespillet af den danske dramatiker Astrid Saalbach er lige som en kvinde: fint, uforudsigeligt, mildt, rørende, komisk, lunefuldt og følsomt. (...) Publikum kan nyde udmærket modellerede typer. (...) Teaterforestillingen er imødekommende over for kvinders verden uden at karikere dem mere, end det er nødvendigt.”²³⁶ Disse komplimenterende ord bruger Luboš Mareček i 2003 til at beskrive en af teatrets mest vellykkede opsætninger. Har han fuldstændig skiftet mening, eller var opsætningen virkelig så god, eller blev Astrid Saalbach allerede så berømt på det tidspunkt, at han f.eks. ikke tør beholde sit tidligere synspunkt om stykket? Det forbliver sandsynligvis et åbent spørgsmål, men faktum er, at Saalbach endelig har fundet sit begejstrede publikum i Tjekkiet.

I alt blev der publiceret seks artikler om Pavel Šimáks teaterforestilling *Balletdanserinder...* Fem er kun korte notitser eller anmeldelser, som ikke er længere end f.eks. dagens klumme. Men heldigvis findes der også en mere omfattende analyse i teatertidsskriftet *Svět a divadlo*.

I de fleste tilfælde er der tale om mere generelle beskrivelser af opsætningen, karaktererne og skuespillernes optræden eller der sammenfattes emner. En interessant pointe er, at en kritiker bemærker, at Saalbachs skuespil ikke tilhører de feministiske dramatiske tekster, selv om der kun optræder kvinder²³⁷. Kritikeren omtaler også, at iscenesættelse supplerede karaktererne med skarpere og mere groteske træk.

En anden kritiker fra tidsskriftet *Týdeník Rozhlas* oplyste læserne om Saalbachs emner som ofte er gentagelser af de samme fejltagelser, fysisk samt psykisk forfald og død, frygt for at miste kærlighed, familie eller venner. Yderligere nævner han, at Saalbach er berømt for sin anvendelse af forskellige tidsniveauer og betoning af klart, ekspressivt sprog²³⁸. Men han forklarer også, hvorfor Divadlo Husa na provázku valgte dette skuespil. Grunden skulle være, at da alle mandlige medlemmer af teatergruppen dengang indstuderede en anden opsætning, havde dramaturgen behov for at finde et drama, hvor den kvindelige del af teatret kunne findebeskæftigelse. I dette tilfælde fandt Saalbach bekræftelse af sin motivation til at skrive dramaer kun for skuespillerinder.

²³⁶ Mareček 2003, s. 5.

²³⁷ Bartošová 2003, s. 11.

²³⁸ (top). 2007, s. 21.

Teatret Divadlo Husa na provázku ventede ikke, at dette tilfældigt indstuderede stykke ville blive en særlig begivenhed, men det viste sig faktisk at være en kultisk opsætning, som er blevet spillet siden 2003 indtil nu. Pavel Šimáks *Balletdanserinder...* vækkede en virkelig stor opmærksomhed og teaterskriftet *Svět a divadlo* tilegnede fire sider til analyse af teksten²³⁹.

Analysen lægger detaljeret mærke til ændringer i dramaets tekst. Iscenesættere tilpassede nemlig rollerne til hver eneste skuespillerinde. Den instruktørdramaturgiske duo Šimák-Vrbová lavede skuespillet om til en bearbejdelse på flere niveauer. Karaktererne blev reduceret fra otte til seks (antallet af kvinder i teatergruppen), enkelte typer blev uddybet i deres karakter, teksten blev markant beskåret, nogle monologer blev tilpasset og andre tilføjet (kritikeren havde endog den fornemmelse, at nogle tilføjede monologer blev tilpasset skuespillerindernes personligheder). En anden vigtig forandring var, at scenen blev flyttet fra loftet til kælderen. Meningen med det var at mindes en et år gammel og trist begivenhed, da der i 2002 opstod enorme oversvømmelser i mange tjekkiske byer. I Saalbachs skuespil lækkede det fra taget, i opsætningen strømmede vandet ind fra gaderne: på den måde er dansetimen blevet opfattet som en frelse for det store vand²⁴⁰. Derfor blev slutningen på skuespillet også ændret. Saalbach afslutter *Dansetimen* med en konservativ scene, hvor balletdanserinderne ”stopper med at drømme” og går hjem til den almindelige grå virkelighed. Pavel Šimák valgte en meget mere positiv slutning, og kvinderne får en chance for at blive tilfredse mennesker ved hjælp af et symbolsk billede: kvinderne har allerede skiftet tøj og er på vej hjem, men den tomme sal lokker dem til korte uorganiserede små danse, når pianisten skifter til rockmusik. Det vil sige, at kvinderne til sidst virkelig når en følelse af frelse, hvilket Saalbach faktisk ikke lader ske i sit skuespil. Tværtimod beskrev hun snarere denne længsel som indbildning samt utopi.

Sammenfatter vi nu alt, som blev skrevet om *Dansetimen* i de tjekkiske tidsskrifter og aviser, må vi konkludere, at de to kritikere kun omtalte nogle af Saalbachs karakteristiske træk: at hun er kendt for sine eksperimenter med tidsniveauer, at hun skriver for kvindelige skuespiller, men ikke er feminist, og at hun bruger ekspressivt sprog. Resten måtte Saalbach selv beskrive ved iscenesættelsen af *Dansetimen* på teatret Divadlo Labyrint: at instruktøren bearbejdede nogle scener til mere drømmeagtige lag. Hvis man forventede at få mere ud af den store analyse af stykket i *Svět a divadlo*, blev man faktisk skuffet. Kritikeren Zdeňka Brandejská nævnte så mange ændringer, at man ikke kunne være sikker på, om teksten

²³⁹ Bednářová 2009, s. 52-55

²⁴⁰ Ibid., s. 53

stadigvæk var Saalbachs eller mere Barbara Vrbová og Pavel Šimáks. På dette sted bliver vi også nødt til at konkludere det, som vi ikke har haft lyst til at indse: at teatret kun valgte stykket på grund af, at den kvindelige del af teatergruppen ikke havde noget at spille dengang.

Om den nuværende iscenesættelse af *Dansetimen* på Prags teatre Divadlo v Celetné er der i mellemtiden kun udkommet en notits. Jeg har selv set opsætningen og må indrømme, at det måske ikke er nødvendigt at skrive mere om den. Stykket var middelmådigt og instruktøren Alexander Minajev fremhævede mest den komiske linje i teksten. De dele, hvor balletdanserinderne udtrykker deres skuffelser i livet og problemer, virker overdrevne og passer ikke til opsætningens alt for humoristiske ramme.

6.2 *Verdens ende: Konec světa / Transit*

Analysen af dette skuespil fylder en større del af specialet, og derfor vil receptionen blive opsummeret meget kort. Om selve iscenesættelsen på Prags teater Divadlo na Vinohradech blev der publiceret to anmeldelser ved siden af de to føromtalte samtaler. Radmila Hrdinová kommer med mange gode pointer i sin artikel. Allerede i begyndelsen omtaler hun skuespillets bizarre omgivelser og scener, som tvinger hovedpersonen Anne-Marie til at revurdere de spørgsmål om hjemmet, kærlighed, livet og alderdom, som hidtil var blevet skjult under en maske som vellykket kvinde. Kritikeren havde en fornemmelse af en vision af verden på grænsen af en katastrofe i vores omgivelser samt i vores egen indre personlige verden. Og kritikeren omtale af det skjulte kan umiddelbart minde om von Schellings teori, som vi forklarede tidligere i forbindelse med Freuds begreb om det uhyggelige.

Hrdinová har også fremhævet, at teksten er af den slags, som er svær at indstudere. På den ene side kan for realistiske beskrivelser ødelægge skuespillets hemmeligheder, og på den anden side vil for poetisk uklarhed lede til publikums kedsomhed. Denne besværlighed løser instruktøren Štěpán Pácl ved hjælp af en opfindsom scene, der korresponderer godt med dramaets billedsprog. Sådan kan også velopbyggede karakterer beholde deres hemmeligheder. Kritikeren har defineret instruktørens arbejde som en konkret historie, der synker ned i en poetisk fantasi²⁴¹. Hun roser også dramaturgen højt for valget af teksten, fordi Divadlo na Vinohradech eller ser for fastlåst i den konservative gamle stilart.

Den anden kritiker, Jana Soprová, bekræftede en stor del af Radmila Hrdinová's synspunkter. Historien skulle udspille sig på et mærkeligt sted, hvor man ikke kunne være

²⁴¹ Hrdinová 2009, s. 15

sikker på, om det var en reel verden eller hovedpersonens fantasi. Andre karakterer blev vage, deres kendetegn var hemmelighed, og det var svært at finde motivation i deres handlinger. Soprová forklarede nemlig, at karaktererne ikke var konkrete personer, som man kunne udarbejde psykologisk, men de var blevet symboler, som tjente hovedpersonen – samt publikum – til at revurdere deres livstraumer. Det sceniske rum lignede underbevidstheden eller en drøm, hvor Anne-Marie prøvede at løse de problemer, som er forbundet med emnerne hjemmet, moderskab, alderdom og forhold²⁴².

Begge kritikker beskrev præcis de samme symbolske, flertydige, eksperimenterende og fantastiske elementer, som Saalbach er kendt for. I dette tilfælde kan vi konkludere, at hun blev forstået på samme måde som i Danmark. Og det er åbenbart nok, for *Verdens ende* kan man ikke læse på en anden måde på grund af dens perfekte uklarhed og surrelle drømmevirkelighed.

²⁴² Soprová 2009, [<http://www.scena.cz/index.php?o=1&d=1&r=10&c=8925>; cit. 21.3.2012]

7 Konklusion

Analysen har bevist, at et nyt eksperiment med dramastruktur forekommer i alle Saalbachs skuespil, og har samtidig bekræftet den cykliske bevægelse igennem hendes (hybride)genrer. Denne cirkel går fra realismen, over leg med de klassiske aristoteliske dramaers opbygning til de ”strindbergske” drømmespil, hvorfra den kommer tilbage til den mere eller mindre realistiske verden. Alligevel forekommer også her de ukausale elementer, som vi definerede for *det fantastiske* og *det uhyggelige*. Der findes ikke et eneste Saalbach skuespil, som ikke indeholder mindst et fantastisk eller uhyggeligt element, hvilket vil rejse vores tvivl om handlingens virkelige baggrund.

Saalbach anvender altså aldrig den samme struktur eller opbygning i sine dramaer, men hun skriver altid om de samme temaer som alderdom, død og angst for at dø, tab af identitet, fremmedhed, følelser af hjemløshed, længsel efter et bedre liv eller uopfyldte ønsker især om karriere inden for det kulturelle område. Sideløbende tematiserer hun samfundsmæssige problemer som arbejdsløshed, abortproblematik, børn opdragelse og familiesamliv, indvandrerproblematik, fordele og ulemper ved bistandshjælp osv., hvor det forbindende overordnede tema er civilisationskritikken. Denne konkrete og mere gennemsigtige tematiske linje forbindes fint med de ovennævnte dybere emner, og begge linjer forenes til en velfungerende kombination. Selv om Saalbach bringer kritikken af vores samfund frem i lyset, vil jeg ikke kalde hende for en politisk dramatiker, som nogle gør, skønt hendes sidste skuespil *Rødt og grønt* om bistandshjælp i den tredje verden f.eks. vækkede en stor kontroversiel debat. Det eksistentielle spor i hendes dramaer spiller nemlig en mere betydningsfuld rolle end de tematiske samfundskritiske overfladiske ”kulisser”. En politisk dramatiker ville også lave sin fremstilling mere direkte, som den tyske politiske dramatiker Bertolt Brecht med sin episke teaterform er et eksempel på. Saalbach tværtimod tilslører sin skildring på en særlig måde ved mærkelig- og underliggørelse af både handlingen, tids- og steds-kategorien eller figurer. Figurerne forekommer tit som ødelagde kroppe, muskuløse, deforme og skæve skikkelser sat ind i Saalbachs fantastiske, drømmeagtige, science fiction-verdner eller bare i et rum ”uden for tid og sted”²⁴³. Alle disse fremmedgjorte kendetegn vækker hos læseren/tilskueren en følelse af noget uhyggeligt, fordi skuespillene ofte tilsyneladende spiller på, at baggrundens udgangspunkt er vores velkendte verden. Disse fantastiske og uhyggelige elementer forbliver tit nærværende i skuespillene indtil de sidste

²⁴³Saalbach 2002, s. 69

scener, og det er svært at afgøre, hvad for en verden vi i virkeligheden befinder os i.

I distinktionen mellem de to tilgange til *det uhyggelige* synes Saalbachs dramatiske værker at være tættere på Sigmund Freuds forstand end strukturalisten Tzvetan Todorovs, hovedsagelig på grund af, at en analyse efter Freuds definition byder på en dybere og mere frugtbar fortolkning. Sammenhængen mellem det hjemmelige (/hyggelige), uhjemlige (/uhyggelige) og hemmelige som sider af den samme sag kan vi i høj grad finde i *Verdens ende* og *Det velsignede barn*, eller som småbilleder f.eks. i de overvejende realistiske skuespil *Den usynlige by* eller *Morgen og aften*.

Symboler er endelig den råde tråd, der går gennem mange Saalbachs dramaer i form af enten skuespillets drømmeagtige struktur, figurerne drømme eller symbolske figurer og genstande. Saalbach anvender ofte symboler på den måde, at de samtidig lader sig forklare i flere lag. Tit vender de velkendte symboler til deres modsætning eller nedsættes ved hjælp af persiflage. En barsk latterliggørelse af både kristen symbolik eller historier kan vi finde i *Pietà* og *Det velsignede barn*. Det hellige samt gådefulde barn er derefter det hyppigste gentagne symbolske motiv, som Saalbach næsten altid lader dø under nogle uhyggelige omstændigheder. I modsætning til de klare tematiske linjer om civilisationskritikken er forekomst af et dødt eller dræbt barn en fordækt henvisning til den skjulte dårlige samvittighed og samfundets klodsede adfærd, som hos Saalbach lever i Nuet.

Litteraturliste:

Primær litteratur

- ANDERSEN, Hans Christian. *Den lille pige med svovlstikkerne*. i *Eventyr & Historier*. København: Forlaget Sesam, 2004.
- SAALBACH, Astrid. *Det kolde hjerte*. København: Rossinante, 2002.
- SAALBACH, Astrid. *Fire spil*. Gråsten: Frederiksberg Bogtrykkeri, 2008.
- SAALBACH, Astrid. *Rødt og grønt & Pietà*. København: Gyldendal, 2010.
- SAALBACH, Astrid. *Tre skuespil : Morgen og aften : Det velsignede barn : Aske til Aske - støv til støv : en trilogi*, København: Rosinante, 1999.
- SAALBACH, Astrid. *Verdens ende*, København: Gyldendal, 2003.
- SAALBACHOVÁ, Astrid. *3x3 : Neviditelné město, Požehnané dítě, Konec světa*, Soběslav: Elg, 2008. (tjekkisk oversættelse ved Michaela Weberová)
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. København: Gyldendal, 2001.

Sekundær litteratur

- AARSLEFF, Klaus. *Mysteriet om drømme og drømmetydning*. København: Gyldendal, 2003.
- ACHEN, Sven Tito. *Symboler - hvad er det?* København: G·E·C GAD, 1986.
- BERGMANN, Majse Garde. "Dødens dramaturgiske potentiale." *Peripeti*, nr. 3, 2005. (s. 31-40)
- BØGGILD, Jacob. "Efterskrift." i Todorov, Tzvetan. *Den fantastiske litteratur - en indføring*. Århus: Forlaget Klim, 2007. (s. 163-185)
- CAMPBELL, Joseph, 1973. *The Hero with a Thousand Faces*, New Jersey: Princeton University Press, p. 245-246.
- CORNWELL, Neil. *The Literary Fantastic : From Gothic to Postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- CUDDON, J.A. *A Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Blackwell, 1998.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica : Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2009.
- ELUNG-JENSEN, Peter. "Teaterteksten som metaforisk struktur." *Peripeti*, nr. 8, 2007. (65-75)
- ERBAN, Karel. "O metaforách." *Naše řeč*, nr. 2, 1935.
- EVANS, Michael. "Astrid Saalbach and Red and Green : An Introduction." *Theatreforum*, nr. 40, 2011. (s. 34-37)
- FELDT, Laura. "Fortællingernes fantasmer - om fantasy og religion." *Kritik*, nr. 202, 2011. (s. 2-9)
- FIBIGER, Johannes (red.). *Litteraturens tilgange - metodiske angrebsvinkler*. København: Gads Forlag, 2001.
- FIBIGER, Johannes. *Litteraturens veje*, København: G.E.C. Gad, 2010.

- FREUD, Sigmund. *Det uhyggelige : Med efterskrifter af Nils Otto Steen og Steen Visholm*, København: Rævens Sorte Bibliotek, 1998. (dansk oversættelse ved Hans Christian Fink)
- FREUD, Sigmund. *Drømmetydning I*. København: Hans Reitzels Forlag, 1982.
- FREUD, Sigmund. *Drømmetydning II*. København: Hans Reitzels Forlag, 1982.
- FREUD, Sigmund. *Něco tísnivého*. i *Sebrané spisy z let 1917-1920*, Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Om psykoanalyse. Om drømmen*. København: Hans Reitzel, 1992.
- GEMZØE, Anker. "Tvesyn og tøven i Ordet." i Auchet, Marc (red.). *Kaj Munks dramatik i teaterhistorisk optik*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2011. (s. 189-207)
- GRANOFSKY, Birgitte. *Symboltænkning*. København: Akademisk Forlag, 1978.
- HARRIES, Karsten. *Smysl moderního umění*. Praha: HOST, 2010.
- HAUGE, Hans. "Astrid Saalbachs romaner." *Kritik*, nr. 124, 1996. (s. 47-53)
- HESSELAA, Birgitte. *Det dramatiske gennembrud : om nybruddet i dansk dramatik fra 1990'erne til i dag*, København: Gyldendal, 2009.
- HOLM, Birger Reker. *Litterære genrer - Analyse af epik, lyrik og drama*. Rønne: Forlaget Birgers Bøger, 1995.
- HYVNAR, Jan. "Manifesty symbolistů." i *Francouzská divadelní reforma (Od Antoina k Artaudovi)*. Praha: Pražská scéna, 1996. (s. 50-57)
- CHRISTENSEN, Jørgen Riber. "Fantasygenren og dens udvikling." *Kritik*, nr. 202, 2011. (s. 10-20)
- CHRISTOFFERSEN, Erik Exe. "Eksperimenterende realismeformer." *Peripeti*, nr. 3, 2005.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy : The Literature of Subversion*. New York: Routledge, 2001.
- JØRGENSEN, Bo Hakon. "Bogstavelighedens fiktion - om fantastiske fortællinger, herunder de ti i dette bind" (Efterskrift). *Ti fantastiske fortællinger*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1990.
- JØRGENSEN, John Chr. *Dansk forfatterleksikon*, København: Rosinante, 2001.
- JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.
- JUNG, Carl Gustav. *Dictionary of analytical psychology*. London: ARK, 1987.
- JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994.
- JUNG, Carl Gustav. *Forvandlingens symboler I*. København: Rhodos, 1975.
- JUNG, Carl Gustav. *Forvandlingens symboler II*. København: Rhodos, 1975.
- JUNG, Carl Gustav. *Mennesket og dets symboler*. København: Lindhardt og Ringhof, 1999.
- JUNG, Carl Gustav. *Symbol a libido (Symboly proměny I)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004.
- KISTRUP, Jens. "De voldsomme kræfter, der styrer os." i Schmidt, Povl. *Læsninger i dansk litteratur*, Bind 5, Odense: Odense Universitetsforlag, 2001.
- LUCAS, Ib. "Den kvindelige bølge – Astrid Saalbach, Line Knutzon, Nikoline Werdelin." i Handesten, Lars. *Dansk litteraturs historie*, Bind 5, København: Gyldendal, 2007.
- LÜTZEN, Peter Heller. *Analyse og relevans - grundbog i litterær analyse af fortolkning*. København:

- Dansklærerforeningen, 2003.
- MØLLER, Lis. »Der Sandmann« og Freuds analyse af fortællingen i *Das Unheimliche*: et essay om psykoanalyse og tekstanalyse. *Kultur & klasse*, nr. 47, 1983. (s. 73-89)
- MOSE, Gitte. *Den endeløse historie - en undersøgelse af det fantastiske i udvalgte danske - svenske - norske romaner efter 1978*. Odense: Odense Universitetsforlaget, 1996.
- NØRGAARD LARSEN, Peter. *Sjælebilleder : Symbolismen i dansk og europæisk maleri 1870-1910*. København: Statens Museum for Kunst, 2000.
- NOVOTNÁ, Klára. *Astrid Saalbachová : Transit* (Programmet til iscenesættelse af Verdens ende på Prags teater Divadlo na Vinohradech), Praha: Výtvarné studio Zorky Gablerové, 2009.
- PETŘÍČEK, Miroslav jr. *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann a synové, 1993.
- RICHARD, Anne Birgitte. *Den urimelige kunst: om tragediens former og de tragiske følelser*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, 2010.
- RINGGAARD, Dan. *Stedssans*, Århus: Århus Universitetsforlag, 2010.
- ROYLE, Nicholas. *The uncanny*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- SCAVENIUS, Alette. *Teaterleksikon*, København: Gyldendal, 2007.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. "En fantastisk litteratur eller en skrækkelig teori." *Litteratur & samfund*, nr. 41, 1986. (s. 8-24)
- STEEN, Otto Nils. "Gensyn med det uhyggelige" (Efterskrift). i FREUD, Sigmund. *Det uhyggelige : Med efterskrifter af Nils Otto Steen og Steen Visholm*. København: Rævens Sorte Bibliotek, 1998.
- STEHLÍKOVÁ, Karolína. "...Rovná se devět" (efterskrift). i Saalbachová, Astrid. *3x3 : Neviditelné město, Požehnané dítě, Konec světa*, Soběslav: Elg, 2008.
- SUVIN, Darko. "Om science fiction genrens poetik." *Proxima*, nr. 28, 1981. (s. 5-14)
- SUVIN, Darko. *Defined by A Hollow : essays on utopia, science fiction and political epistemology*. Oxford, Bern, New York: Peter Lang, 2010.
- SVENDSEN, Erik. "Astrid Saalbach." i Mai, Anne-Marie. *Danske digtere i det 20. århundrede*, Bind 3, København: Gads Forlag, 2000.
- SZATKOWSKI, Janek. "Af jord er du kommet : metafiktionel dramaturgi i Astrid Saalbachs "Aske til aske. Støv til støv"." i ANDERSEN, Elin. *Teaterlegeringer*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1998. (s. 63-85)
- THOMSEN, Trine Holm. *Et sjæleligt jetlag...* (Programmet til iscenesættelse af Verdens ende på Århus Teater), Århus: Danske Dramatikeres Forbund, 2004.
- THYSSEN, Ole. "Symbolets verden." i NØRGAARD LARSEN, Peter. *Sjælebilleder: Symbolismen i dansk og europæisk maleri 1870-1910*. København: Statens Museum for Kunst, 2000. (s. 148-158)
- TODOROV, Tzvetan. *Den fantastiske litteratur - en indføring*. Århus: Forlaget Klim, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Symbolism and Intepretation*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic - A Structural Aproach to a Literary Genre*. New Yourk: Cornell University Press, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *Theories of the Symbol*. Oxford: Basil Blackwell, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010.

Transskription af optagelse af samtalen mellem Astrid Saalbach og Per Theil, som foregik d. 7. april 2011 i Det Humanistiske Fakultetsbibliotek på Københavns Universitet.

Anmeldelser, notitser og samtaler

BARTOŠOVÁ, Kateřina. Groteskní ženské sny. *Lidové noviny* 11.3. 2003.

BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Miluju muže. *Reflex* 19.2. 2009.

BRANDEJSKÁ, Zdeňka. Otevřené krajiny, neklidná těla. *Svět a divadlo* 15, 2004, nr. 3, s. 52-62.

FRÖHLICH, František. Žena je taky darebák. *Divadelní noviny* 17, 2008, nr. 21, s. 12.

HEJMOVÁ, Anna. Astrid Saalbachová: Baletky. *Literární noviny* 13.12. 2004.

HRDINOVÁ, Radmila. Dlouhá cesta domů skrze vlastní nitro. *Právo* 21.1. 2009.

HRDINOVÁ, Radmila. Hrdinou dnešní společnosti je žena. *Právo* 22.1. 2009.

HRUŠOVÁ, Petra. Baletící husa. *Rovnost* 26.3. 2003,

KERBR, Jan. Divadelní glosář. *Divadelní noviny* 4, 1995, nr. 19, s. 5.

MACHALICKÁ, Jana. Dovedla bych tu žít. *Divadelní noviny* 4, 1995, nr. 21, s. 9.

MAREČEK, Luboš. Baletky, které válí. *Mladá fronta DNES* 7.3. 2003.

MAREČEK, Luboš. Divadelní glosář moravský. *Divadelní noviny* 5, 1996, nr. 10, s. 5.

SOPROVÁ, Jana. Transit v Divadle na Vinohradech. *Scéna* 27.1. 2009.

(top). Baletky v brněnském Divadle Husa na provázku. *Týdeník Rozhlas*, 2007, nr. 25, s. 21.

Billedehenvisninger

Billeder fra iscenesættelse ”The Blessed Child” på Alcyone Festival (2009):
<http://www.halcyontheatre.org/productions/seasonthree/blessedchild>

Billeder fra iscenesættelse af Pietà på Århus Teater (2009): <http://www.aarhusteater.dk/Pieta.asp>

Billeder fra iscenesættelse af Rødt og grønt på Århus Teater (2010):
<http://www.aarhusteater.dk/roedtoggroent.asp>

Billeder fra iscenesættelse af Rødt og grønt på Det Kongelige Teater (2010):
http://arkiv.kglteater.dk/OplevTeateret/Galleri/Skuespil/2009_2010/Roedt_og_Groent.aspx?pgl=true

Billeder fra iscenesættelse af Transit på Prags teater Divadlo Na Vinohradech (2009): <http://www.dnv-praha.cz/repertoar/Transit/galerie>

Billeder fra iscenesættelse af Verdens ende på Husets Teater i København (2004):
http://www.husetsteater.dk/old/presse_billede08.asp

Bilag: DVD med en videooptagelse af den tjekkiske opsætning *Transit*