

*Morten Egholm & Veronica Jacobsen*

## **Det er så det nye...? Punktnedslag i moderne dansk dramatik**

Efter at have stået i stampe det meste af 1970erne og 1980erne blomstrede den danske dramatikerkunst æstetisk op i 1990erne. Pludselig blev den danske teaterscene blandt kritikere anset for at være det sted i det kunstneriske landskab, hvor nytænkning og æstetiske nybrud primært fandt sted. I film og tv-fiktion havde der i mange år ikke været nogen, der turde sætte deres penge i en kunst, der eksperimenterede med hensyn til sprog, form og fortællestruktur – derfor søgte mange af de mest radikalt nyskabende kunstnere til de små eksperimenterende teaterscener. Litteraturkritikeren Marianne Stidsen har således kaldt dramatikken for den danske 1990er-litteraturs hofgenre,<sup>1</sup> og i forbindelse med at litteraturanmelderen Lars Bukdahl i sit mammutværk *Generationsmaskinen* (2004) gør status over det mest moderne i den danske litteratur fra 1990-2004, vælger han at bruge et anseligt antal (spredte) sider på at fremhæve de mest markante danske halvfemserdramatikere: Line Knutzon, Astrid Saalbach, Morti Vizki, Jokum Rohde, Peter Asmussen, Claus Beck-Nielsen m.fl. Helt fremme i hans top ti over de mest betydningsfulde forfattere i de sidste femten år finder man Line Knutzon. *Det er så det nye* hedder et af Line

---

<sup>1</sup> Udtrykket taget fra Stidsen, 2000, s. 360.

Knutzons dramaer, og det synes i den forbindelse oplagt at spørge, hvad dette nye så egentlig er. Hvori består fornyelsen i den danske halvfemserdramatik? Og hvordan kommer fornyelsen mere specifikt til udtryk på et tematisk og sprogligt niveau?

To stykker af to af de mest markante 90er dramatikere, Line Knutzon og Morti Vitzki, kan illustrere de tematiske og formmæssige hovedtendenser. Af Knutzon har vi valgt hendes hidtil største publikumssucces *Først bli'r man jo født* (1994) og af Morti Vitzki *Uhelvetime* (1998). Begge synes at kunne betegnes som repræsentative for de to forfatterskaber – alle de problemstillinger, man normalt støder på hos de to dramatikere, er også at finde her.

### Line Knutzon

Line Knutzon (f. 1965) regnes i dag for en af de mest nyskabende af 90er dramatikere. Og den, der i allerhøjeste grad har vist sig i stand til at tale på sin generations vegne. I skrivende stund har hun skrevet otte skuespil og fire radiospil siden sin uofficielle debut med stykket *Brændt barn lugter i det hele taget ilde* (1989),<sup>2</sup> som hun skrev i forbindelse med, at hun gik på Det Danske Teaters Dramatikerværksted. Hendes egentlige debut kom i 1991 med *Splinten i hjertet*, og allerede med sit næste stykke, *De usynlige Venner* (1992), rykkede hun ind på Det Kongelige Teater. Siden har hun bl.a. været husdramatiker på Bådteatret og Århus Teater.

*Først bli'r man jo født* (1994) og *Snart kommer tiden* (1999), hhv. hendes tredje og fjerde arbejde for scenen, regnes blandt kritikere for hovedværkerne, og det er også de to, der har været de største publikumssucceser, især *Først bli'r man jo født*, der har været opsat adskillige gange både inden- og udenfor Danmarks grænser (senest på Broadway 24. april til 8. maj 2004, under titlen *Først you're born*).

Line Knutzons stykker er kendetegnet ved altid at rumme en

---

<sup>2</sup> Debuten kaldes uofficiel, fordi stykket kun blev opført for et inviteret publikum.

komisk blanding af det absurde og det hverdagsrealistiske, krydret med et stenk besk samfundssatire. Medvirkende til den komiske effekt er også hendes evne som sprogfornyer – hendes replikker er veloplagede, skæve og underfundige. Hvad inspiration angår, synes hendes forbilleder ikke så meget at skulle findes blandt de internationale klassiske absurdister, snarere synes hun at trække på Per Højholts kultroman blandt 1990ernes danske kunstnere, *6512* (1969), og på Monty Python og børneprogrammer fra dansk fjernsyns barndom i starten af 1970erne (som størstedelen af hendes begejstrede stampublikum har fået ind med modermælken). Line Knutzon er derfor – i ordets bredeste betydning – en meget *dansk* dramatiker.

#### Seks figurer i Omvendtslev

*Først bli'r man jo født* (1994) følger på det strukturelle niveau den traditionelle berettermodel med anslag, point of no return, klimaks osv. Stykket handler om seks personer, hvoraf de fem bor i et lejlighedskompleks, enten alene (Viktor) eller sammen i par (Axel og Tudeberg og Lis og Tis), mens den sidste person, pigen Nymse, flakker rundt med sine kufferter og håber på at kunne flytte ind hos en ny kæreste. Nogen nærmere præcisering af land, by eller sted forekommer ikke, og en del af stykkets komiske effekt består netop i, at personerne på den ene side er mærkelige væsner, der åbenbart ikke arbejder eller ved, hvordan man skaffer mad, jf. Tis' brev til Lis: "Kan ikke huske, hvornår det er, at der kommer mad på træerne" (s. 24), og på den anden side er blevet en så tragisk velintegreret del af samfundets socialsystem, at de pludselig kan finde på at referere meget specifikt til sociallovgivningen, jf. Viktors dundertale til Axel: "og det er muligt, at jeg er en primitiv fyr på paragraf 43, men jeg synes sgu, det er for dårligt, Axel [...]" (s. 47).

Som i *commedia dell'arte* er personerne mere typer med nogle få, overdrevne egenskaber end de er nuancerede, psykologisk af-

rundede figurer. Således er Axel vred og aggressiv, Tudeberg godmodig og emsig, Viktor syg og mistrøstig, Lis praktisk og fornuftig, Tis melodramatisk og Nymse kaotisk. Til at understrege deres enstrenghed har flere af dem én replik, der er typisk for dem, og som gentages igen og igen. For eksempel siger den sygelige Viktor gang på gang "Men så spiser jeg nogle piller, og så bliver alt godt igen. Så godt som det nu kan være..." (s. 15), og den vrede Axel ynder at sige "ja - for helvede - Hvem skulle det ellers være," når Tudeberg spørger, om det er ham, der kommer hjem (s. 9). Disse replikker tilfredsstiller et barnligt behov for gentagelser og genkendelighed.

Også figurenes navne peger i retning af, at man skal se dem som typer mere end som mennesker. Ganske vist har vi både en Lis, en Viktor og en Axel, men hvad skal vi stille op med piger med infantile navne som Tis og Nymse, og hvad kan der ikke ske i et univers, hvor man kan hedde Tudeberg?

Stykket betjener sig desuden af *slapstick* i for eksempel scene 9. Her øver Axel og Tudeberg sig på, at de to søstre skal komme på besøg, men mens Tudeberg banker på døren, får Axel øje på Nymse, der kærester med Viktor, og derfor får han døren op for Tudeberg, der trods vanviddet i Axels blik troskyldigt fremfører sin improviserede tak for indbydelsen, og derpå forvirret modtager overfusningen:

Tudeberg: Goddag...tak fordi vi måtte komme, vi har glædet os hele dagen!

Axel: NÅ, SÅ MAN TROR MAN ER NOGET, HVA? MAN ER RIGTIG BLEVET FIN PÅ DEN...

Resten af scenen udarter til et komisk knivdrama mellem Axel og Viktor, der pludselig begge er ude efter Nymse. Dog ikke mere alvorligt end, at Axel hurtigt kan falde til ro som et lille barn, da han kommer til at skære sig selv:

Axel: NÅ!...AHA!...MEN DERFOR SLÅR JEG DIG

IHJEL ALLIGEVEL...

Viktor: HJÆLP!...NYMSE, HJÆLP...

Axel: Av, for helvede – jeg skar mig...

Nymse: Axel –

Viktor: Jeg går – helt ærligt...

Nymse: Nej!...Viktor – Axel – Sæt jer!

Axel (Har sat sig sammen med Viktor) Se, hvordan jeg bløder...

Viktor: Ja, det ser sørme farligt ud...

Den konkrete begivenhed, der sætter hele handlingen i stykket i gang er, at Axel slår op med Nymse, som han har været kæreste med i et år. Nu er han alene ligesom sin ven Tudeberg, men snart forelsker de to ungersvende sig i nabosøstrene Tis og Lis, og i mellemtiden møder Nymse den sidste nabo, Viktor. Efter at alle parter er kommet lidt skævt ind på hinanden, redes alle tråde ud, så alle får en partner ved det teselskab, Tudeberg inviterer til for at få søstrene i tale.

### Den knutzonske ironi

Som sagt handler stykket om personer, der vel for en nøgtern betragtning må betegnes som sociale tabere. De er angstneurotiske (Tis og Lis), ved ikke hvad de vil og kan (Axel og Tudeberg) eller lider af mærkelige sygdomme (Viktor). Alligevel vælger Knutzon at skildre dem med en god portion kærlig ironi. Det ses blandt andet af en scene, hvor Tudeberg blottes sig over for Axel ved at indrømme, at han ikke ved, hvad han har at tilbyde en eventuel kæreste. Hertil svarer Axel som ved et pludseligt lyst indfald, at han da er god til at gøre rent, hvilket ikke – som man skulle tro – gør Tudeberg rasende, men snarere håbefuld:

Tudeberg: Så måske jeg har en chance.

Axel: Ja, du, sådan nogle som dig, de hænger ikke på træerne nu om dage...

Tudeberg: Hvad mener du?

AXEL: Jeg mener, for hvert 100 træ er der kun ét træ med en Tudeberg på, der er god til at gøre rent, og den slags skal man værdsætte nu om dage, hvor verden er af lave, og folk de skændes – Sådan én som mig, vi hænger over det hele – helt uduelige og fyldt med behov, ingen kan opfylde...Ja – (s. 14).

Komikken i stykket opstår ofte på denne måde, hvor en person siger det mest utrolige sludder uden at opdage det – hvem kan for eksempel blive glad for at høre, at man kun er en ud af 100? Et lignende eksempel er da Tudeberg i den netop omtalte scene skriver et postkort til Nymse, hvori han udtrykker glæde over at have været tredjehjul i netop deres parforhold. Det er umuligt at være glad for at være tredjehjul, idet udtrykket betyder at være ked af at være påhæng hos et par, og man må som publikum le af denne barnlige voksne, der ikke kender til normalsprogets betydninger. På samme måde ler man, når de i hvert fald på overfladen voksne personer referer til børnesange (Lis referer i scene 2 (s. 10) til “Så går vi rundt om en enebærbusk”), og bruger gammeldags udtryk som “for syv søren” og “må jeg bede om mine himmelblå” (s. 9).

#### Abstrakt gøres konkret

*Først bli'r man jo født* hedder stykket, og den linje går igen i den monolog, Tudeberg holder for Nymse i scene 5. Hun er dybt ulykkelig over at være blevet forladt af Axel og trænger til trøst. Han forklarer hende, hvordan et menneske først bliver født og derpå begynder at udvikle relationer til andre mennesker. Disse relationer kalder han “tråde”, og denne metafor går gennem resten af stykket som synonym for relation. Således taler Nymse om at hægte sin tråd i Viktors, da hun opsøger ham for at finde ud af, om de passer sammen. Hun forestiller sig på den måde at kunne få ham til at

“holde op med at stå og svaje på den dér måde [...] (s. 32), hvilket vil sige, at han gennem at få et forhold til hende skulle kunne udfris fra den tilstand af ensomhed, han befinder sig i: “Det´ måden, du står på – sådan ud i det blå - dine tråde hænger ikke fast i noget [...] (s. 32).

Disse “tråde” er et typisk udtryk for Knutzons evne til at gøre abstrakte tilstande mere anskuelige gennem en ting. Trådene mellem mennesker er synlige og så tykke, at man må skære dem over, siger Tudeberg, og det kan være svært at finde hinanden, fordi trådene spærrer. Kun ved at kæmpe sig igennem alle hinandens tråde ved at bukke og gå til siden på de rigtige tidspunkter, kan man forenes. Også den tønede, Lis fortæller om i scene 2, da Tis truer med at forlade lejligheden, er et eksempel på denne oversættelse fra abstrakt til konkret:

LIS: Jeg vil gerne minde dig om, at sidst vi prøvede at forlade denne her lejlighed, og jeg i mit ansigts sved havde bygget en tønede med sikkerhedsstativer, der nåede vi ikke længere end en meter ned ad trappen, før du gik i selvsving og begyndte at råbe: “DER ER UGLER I MOSEN – JEG DØR, JEG DØR”...og du måtte lægge dig i tre uger med hudeksem og drop og dræn...ER DET DET DU VIL? (s. 10)

Den mystiske tønede er naturligvis ikke et Storm-P-agtigt apparat, men et konkret udtryk for graden af pigernes angst for omverdenen: De er simpelthen nødt til at bygge tøneder at krybe ned i for at turde møde andre mennesker. I stedet for at skrive en lang, realistisk dialog, skærer Knutzon ind til benet ved at bruge en tønede som metafor for deres skyhed over for verden uden for.

### Længsel

Skulle man pege på en egentlig hovedperson, må det være Axel. Det er ham, der har problemer med at tilpasse sig det almindelige liv i parforholdet, og det er ham, der ikke kan finde ud af sine følel-

ser og ustandselig brøler "JEG VED DET JO IKKE" (s. 15), når Tudeberg forsøger af afvriste ham et svar på, hvad han egentlig vil. Da han slår op med Nymse i første scene, ændrer han på den orden, der er i den lille verden omkring lejlighedskomplekset. Pga. hans handling må Nymse ud og finde en ny kæreste. Tudeberg og Axel kommer til at diskutere kærligheden og Tudeberg afslører sine følelser for Tis. Derpå må han i postkassen og møder der Nymse, som han fortæller om Viktor, som hun bliver interesseret i. Umiddelbart derefter møder han Lis og i mellemtiden er Axel selv gået hen for at overbringe Tis nyheden om Tudebergs forelskelse i Lis. Kortene bliver med andre ord blandet godt og grundigt efter Axels detonation.

Men hvad er det, Axel længes efter? Som sagt ved han det ikke selv, men vi får alligevel et par vink. Nymse udbeder sig nemlig en forklaring på, hvorfor han bryder med hende, og han forklarer hende, at fem ud af syv dage med hende er grævejrdsdage. Altså: han keder sig og synes ikke, der er nogen spænding mere.

Også Tudeberg udbeder sig en forklaring og bliver belært om tilværelsens komplicerthed, som det er på tide, at de to indser, igen et eksempel på Knutzons kærligt-ironiske udstilling af sine figurer:

TUDEBERG: Jamen, Axel! – Så sent som i går sad I nede på bænken hånd i hånd og kiggede op i himlen. Jeg så jer, du var glad...

AXEL: Jamen, så enkelt er det ikke, min gode ven Tudeberg, så enkel er tilværelsen ikke, og det er ved at være på tide, at vi begynder at forstå det, Tudeberg.

TUDEBERG: Hvordan er den så?

AXEL: Den er kompliceret, Tudeberg, meget kompliceret – På en måde elsker jeg hende...På en anden måde ikke...(s. 12).

Axel har med andre ord et komplekst følelsesliv, uden dog at kunne gennemskue, hvor nøjagtigt hans længsel går hen.

Men en sådan længsel kan ikke rummes i denne verden, og der-



for går resten af stykket ud på at få Axel ind i et nyt forhold og indse, hvad livet går ud på. Det er Viktor, der fungerer som orakel i denne henseende. Han dukker op til teselskabet og holder ligefrem en dundertale til Axel, hvori han belærer ham om, hvordan tingene hænger sammen og hvordan man bør opføre sig:

når Nymse siger, at folk går baglæns, og du siger, de går forlæns – ja, så har I begge ret – for det er det, folk gør – de vil på den ene side gerne gå forlæns og på den anden side baglæns, og hvad er konsekvensen af det? Ingen kommer nogen vegne. Man kan ikke det hele på én gang. [...] men ind imellem, Axel, er vi nødt til at vælge [...]. Det er det mindste, man kan forlange af sig selv og sin nabo. Axel – du elskede ikke Nymse – du ved det også godt – du kan bare ikke la' vær' - og det er FOR DÅRLIGT – "Ikke at ku' la' vær'" SÅ LA' VÆR'...JEG ER TRÆT I HOVEDET...AXEL...MÉN NOGET..." (s. 47-8).

Viktor sekunderes af Tudeberg, der også er interesseret i at få Axel til at begribe, at det gælder om at vælge. Han vælger sågar at tale til Axel som til et lille barn: "Hørte du, hvad manden sagde til dig, Axel...?" (s. 48). Viktor fortsætter derpå sin enetale, hvor han ovenikøbet siger, hvad pointen er: "Det, der er pointen, er, at vi ved, hvad vi elsker, og hvad vi ikke elsker, så vi ikke går rundt her i livet og spilder vores tid [...]" (s. 48). Derpå kommer Nymse på besøg og tager endeligt afsked med Axel, idet hun gennem ham erfarer, at Viktor ved, hvad han vil – også hvad angår hende. Axel er nu helt fritillet og Lis spørger, om han bliver sur af at se på Nymses og Viktors lykke. Endnu er Axel lidt vægelsindet og svarer "Altså på den ene side..." Men han bankes endeligt effektivt på plads ved at Tudeberg råber: "NU HOLDER DU KRAFTEDME KÆFT, AXEL – BLI'R DU GLAD ELLER BLI'R DU IKKE GLAD..." (s. 51). Axel svarer, at han bliver glad, og så kan julelysene lyse i paraplyerne og øjnene på alle seks personer.

## Moralsk stykke?

Forekommer denne struktur bekendt? Det skyldes, at vi kender den ualmindelig godt fra Holbergs karakterkomedier.<sup>3</sup> Også her har vi en person, der i starten skaber kaos ved at rumme en længsel, der går ud over, hvad man bør længes efter i det univers, stykket har opbygget, det være sig Jeppes, Erasmus' eller den politiske kandstøbers. Kigger vi fx på *Erasmus Montanus* (1731), kommer ti-telpersonen tilbage fra udlandet med en stor viden, som ikke kan rummes af hverken hans forældre (der ikke ved, hvad de skal stille op med breve om hans ve og vel affattet på latin) eller bønderne i hans hjemby. De opfatter ham som storsnudet, og stykket handler så om, hvordan han bliver banket tilbage til den plads i samfundet, der nu engang er hans. Hans brøde består ikke i, at han er blevet lærd, men i at han føler sig bedre end andre, og i at han er holdt op med at respektere sine forældre. I stykkets univers er det derfor rimeligt, at han bliver belært om jordens fladhed af de uvidende - til alles skue og morskab.

Det samme sker i de andre klassiske Holberg-komedier, hvor moralen i fx *Den politiske Kandstøber* (1963(1722)) oven i købet skæres ud i pap. Her må den håbefulde kandstøber til slut belæres om, at han på ingen måde har format til at hæve sig over sin plads i samfundet: "Eet er, et Søkort at forstaae, Et Andet, Skib at føre." (Holberg, 1963 (1722), s. 63). Tilsvarende slutter Knutzons stykke af med en moralsk opsang til Axel – dog til en vis grad i ironisk indpakning, jf. at Tudeberg taler til Axel, som var han et barn.

I begge stykker kan man tale om en udgangsposition, hvor der hersker en bestemt orden. Hos Holberg bliver denne orden anfægtet af den problematiske oprører, men som sagt altid genoprettet på

---

<sup>3</sup> Holberg var her tydeligvis inspireret af en type komedie, som man allerede finder hos Plautus (ca. 254-184 f.v.t.) og Terents (ca. 195-159 f.v.t.), og som senere i vid udstrækning blev brugt af Molière (1622-73).

rationalistisk vis – og det endda i en bedre form, idet ordenen jo netop ved, at oprøreren er blevet bragt til fornuft, ikke længere er anfægtet. For Knutzon forholder det sig på mange måder ligesådan. I begyndelsen har vi en orden med et kærestepar og nogle ensomme og isolerede personer (Lis, Tis, Viktor og Tudeberg). Axel bryder ud af ordenen, men den genetableres gennem moralisering som ovenfor vist, og resultatet bliver en endnu bedre orden, idet alle i stykkets univers får sin del af lykken og ydermere udfris fra deres isolation.

### Morti Vizki

Morti Vizki (1963-2004) tilhører som lyriker den danske firsergeneration, idet han debuterede med *Digtsamling* i 1984. I mange år fremstod han som indbegrebet af et firserfænomen i det danske kulturelle liv, hvilket bl.a. hang sammen med, at han i perioder på den musikalske scene var tilknyttet det danske punkmiljø. Fra 1989 og frem til sin alt for tidlige død i efteråret 2004 markerede han sig imidlertid også som en af de vigtigste og mest nyskabende danske radio- og teaterdramatikere (uden at han dog holdt op med at skrive lyrik og prosa). Ca. seks skuespil og endnu flere radiospil nåede det at blive til.<sup>4</sup> Skuespillene er som udgangspunkt inspireret af Ionesco og Becketts absurdistiske tradition, og de kredser ofte om beskrivelsen af mandlige desperadoer og enegængere, der har svært ved at falde til og lade sig tilpasse den givne virkelighed.

### *Ulvetime*

I *Ulvetime* fra 1998 spiller det moderne parforhold en vigtig rolle, om end det ud fra en overfladisk betragtning er trængt en del i bag-

---

<sup>4</sup> Grunden til, at et præcist antal ikke angives, er, at mange af stykkerne ikke er publiceret, og at Vizki ofte omarbejdede sine radiospil til skuespil og omvendt.

grunden til fordel for portrætteringen af to mænds ensomhedsfølelse efter at have mistet den elskede. Kvinderne er således ikke konkret til stede i stykket, der er tale om et rent mande-univers. Stykket er bygget op over 18 scener, som alle på nær den første foregår på en husbåd.

Rollelisten tæller kun to personer, den 40-årige FCK-tilhænger Rafael og den 20-årige Brøndby-tilhænger Storm, og det er disse to mænds indbyrdes møde og mange diskussionslystne konfrontationer i løbet af lidt over et halvt døgn, der udgør stykkets enstrengede handlingsforløb. I sit forord til bogudgivelsen af stykket skriver Vizki om sine to figurer: "Storm og Rafael, som plager hinanden i *Ulvetime*, har udviklet forskellig strategi til lindring af hver sin ensomhed [...] Den tyveårige og den fyrreårige er den samme, men de mener ikke det samme med de samme ord" (s. 7). Der er m.a.o. tale om to mænd, der på mange måder er hinandens forudsætning og spejling, et genkommende tema hos Vizki, der tidligere har behandlet det i form af de to arketypiske figurer Kain og Abel i stykket *Kains Mærke* (1995).

Et afklarende forløb i absurd indpakning.

*Ulvetime* synes i sin opbygning og sin stil umiddelbart at ligne mange af de danske halvfemserdramaer: Morsomt, råbende og dynamisk, men svært rigtigt at kunne begribe og blive helt klog på. Overordnet lader *Ulvetime* sig bedst betegne som endnu et halvfemserforsøg på at bruge *den absurde komedie* til at vise det moderne menneskes håbløse søgen efter en mening med tilværelsen.

Det absurde træder frem på flere niveauer: Personerne har fremmedartede, modernistiske navne som Rafael og Storm, navne, som skriger på fortolkning snarere end på identifikation. I stykket vrirler det endvidere med absurde replikker, som det til tider ikke er til at finde hverken hoved eller hale i, og adskillige absurdkomiske indslag bidrager også til at mærkeliggøre stykkets univers, fx når Storm pludselig pumpes op i et hjørne af husbåden (s. 50),

når de to mænd begynder at fægte og brændemærke hinanden med sabler (s. 54-55), eller når der lige pludselig sidder en djævel inde i Rafaels køleskab (s. 69).

Dertil kommer også Storms tre monologer, skrevet i en slags *dramatisk stream of consciousness*, i scene 10 (s. 45), 13 (s. 53) og 15 (s. 60), hvor beskrivelser af fodboldudstyr og mandlig potens blandes sammen i én absurd, desperat pærevælling, jf. fx begyndelsen på den første af disse passager:

Celtic home jersey. Boots the Chemist thigh support strap. Manchester United long sleeved home jersey. Vask den efter hver tissetår – eller mindst en gang om dagen. Umbro Specialists football boots. Reebok navy football shorts. World of Football wrist swat band. Nike football socks. Det gælder især penis, der ikke er omskåret. Nigeria home Jersey (s. 45).

Alt sammen noget, der er med til umiddelbart at gøre stykket svært tilgængeligt.

Men ligesom det er tilfældet med *Først bli'r man jo født*, gælder det også for *Uvetime*, at det under den absurde overflade er en helt almindelig hverdagsrealistisk historie, der fortælles. En historie om ensomhed, savn og længsel. Om fodbolddyrkelsen som bolværk og surrogat i det øjeblik, man samfundsmæssigt er blevet marginaliseret eksistens. Og aggressionen og volden som dække over usikker og utilfredsstillet seksualitet. For det er ikke de to mænd og deres respektive livshistorier, der ses som absurde af Vizki – det er snarere livet og det moderne velfærdssamfund, de er en del af.

Dertil kommer, at figurerne psykologiske sammensathed heller ikke er så absurd endda, når først man får gået dem efter i sømme. Det er således muligt at analysere sig frem til, hvordan i hvert fald den ene af de to mænd (Rafael) i klassisk naturalistisk forstand ad psykologisk vej når frem til en indsigt i og afklaring af sin fastlåste situation.

## Vizkis tænksomme desperadoer

Stykket tager sin begyndelse efter en fodboldkamp mellem ærkerivalerne FC København og Brøndby. Rafael henvender sig her til den unge Storm, men kommunikationen glider ikke alt for nemt, da de er tilhængere af hver sin fodboldklub. Rafael ender i scene 1 med at kidnappe Storm hjem til sin husbåd, efter han har slået ham ud ved at nikke ham en skalle (et typisk eksempel på fodboldvold, der her gøres absurd pga. den kontekst, det bruges i). I de næste 17 scener bliver det så gjort klart for tilskueren, hvem de to mænd egentlig er, og hvad det er, Rafael vil med Storm. Rafael befinder sig i en klassisk midtvejskrise, han er gået i stå i sit liv, efter han er blevet forladt af konen, Clara, der har taget børnene med.<sup>5</sup>

Han har tidligere – og gør i en vis forstand stadig – tilhørt samfundets elite, eftersom han er departementschef i Udenrigsministeriet. Han er dog i fuld gang med en social deroute, da han er tvunget ud i en orlov fra sit arbejde pga. alkoholproblemer. Han drak alt for mange øl, for “det gør man, når man keder sig inde i munden” (s. 19), som det hedder med en typisk absurd-komisk Vizki-formulering. Storm er socialt set Rafaels modsætning, han har arbejderbaggrund, faren er sømand og han selv bager. Han er også inde i en krise, fordi han ligeledes er blevet forladt af sin elskede, kæresten Dominique.<sup>6</sup> Det viser sig, at de er blevet ført bag lyset af den samme mand, nemlig Storms far, som har forhold kørende til både Clara og Dominique. M.a.o. er det altså næsten umuligt at forestille sig to mænd, der deler mere skæbne end Rafael og Storm,

---

<sup>5</sup> Navnesymbolikken bliver her meget tydeliggjort, da Rafael og hans kone tilsammen udgør pseudonymet, som en af de første emanciperede kvindelige skribenter i den danske litteratur, Mathilde Fibiger (1830-72), benyttede sig af: Clara Raphael.

<sup>6</sup> Bemærk her Vizkis brug af et navn, der både kan være drenge- og pigenavn. Antydningen af det homoseksuelle er et af de genkommende motiver i hans værker.

faktisk kan de nærmest ses som udspaltninger af samme person.

Alligevel har de svært ved at blive enige om, hvordan de skal hævne sig over for Storms far. De har hele tiden brug for at markere sig, da de pga. en klassisk mandlig stolthed er bange for at blotte deres følelsesmæssige skrøbelighed. Derfor tyes der fra begges side til en række rituelle handlinger som fægtning og fodboldkværuanterier. Også deres socialt forskellige baggrund er med til at hæmme den indbyrdes forståelse.

Når det er sagt, er det vigtigt at understrege, at Rafael og Storm er typiske Vizki-figurer i den forstand, at de begge er meget vel-formulerede og selvreflekterende. Men alligevel har deres samtaler det med at køre i ring, som når to fodboldfans i det uendelige skændes om, hvilken klub der er den bedste.

### Tilnærmelser

Langsomt når de dog frem til en gensidig forståelse, og mod slutningen af stykket er det tydeligt, at Storm har haft en indvirken på Rafaels fastlåste situation. Efter at de to mænd har sovet sammen i husbåden i nogle timer (den evt. latente homoseksualitet antydes kun), vågner de lige i timen mellem det sidste mørke og det første lys, normalt hvad vi kalder ulvetimen. Der går i stykket fra lys til mørke, både på det ydre konkrete plan og på det indre psykologiske plan mht. forandringen i Rafaels tilstand. Scene 18 former sig således som en slags epilog, og Vizki oplyser her i regibemærkningen, at den ligesom den første scene uden for Parken skal foregå i sort/hvid.<sup>7</sup> Her i den konkluderende scene er det tydeligt, at de er nået frem til en mere omsorgsfuld tone over for hinanden, selv om Storm konstaterer: "Jeg tror vi kommer fra to forskellige planeter" (s. 85). I samme replik, lige efter, spørger han nemlig: "Vil du med i

---

<sup>7</sup> Noget, der i øvrigt er med til at indikere, at stykket rent faktisk til en vis grad har en klassisk aristotelisk struktur med en begyndelse, en midte og en slutning.

Parken på søndag?” (ibid.). Den vedvarende snerren og den manglende indbyrdes forståelse er der stadig, men de har trods alt fundet noget at mødes om. Og da Storm er gået, råber Rafael stykkets sidste replik forgæves ud gennem sit køje efter ham. For at fortælle ham, at fodbold dyrkelsen blot er et blændværk for det, det virkelig drejer sig om, nemlig livet selv:

RAFAEL:

Storm, vent! Storm. Kom lige tilbage om bord. (*han tager en fodbold og smider efter Storm inde på kajen*) Storm, vi skal lige aftale. Vi skal lige aftale. (*han smider en fodboldtrøje ud ad køjet*) Jeg vil gerne alt muligt. (*han smider et par fodboldstøvler ud ad køjet*). Jeg kan godt forstå du er utålmodig, men det skal nok komme. Livet, det skal nok komme. Det lover jeg dig. Livet sker for dig. (*han lukker køjet*) (...) Vi kunne også selv spille en dag (s. 88, Vizkis kursivering).

Med den sidste, korte nøgterne konstatering i denne sidste replik slås stykkets hovedtema fast med syvtommersøm: det er bedre at leve livet end at være betragter til det, bedre at spille med på banen end blot at være fanatisk og desperat supporter – ja, og bedre at komme videre med sit eget kærlighedsliv end at bruge en privatdetektivs fotografier til at være betragter til sin eks-kones nye forhold. Dette kommer Rafael her i helt klassisk psykologisk forstand frem til en afklaring af. Han kan nu på linje med Nora i Ibsens *Et Dukkehjem* viske tavlen ren og komme videre. Hvilket han ikke kun gør på et verbalt niveau, men også rent konkret ved at smide sit fodboldtøj ud ad køjet. Stykket har altså noget så umoderne som en konklusion, der ganske vist er humoristisk i sin sproglige tone, men som på ingen måde synes at være ironisk lagt an.

Man skal i den forbindelse heller ikke være blind for, at stykkets konklusion også rummer en god portion samfundskritik. I det øjeblik, mennesker i dagens Danmark skubbes ud i en marginaliseret position på sidelinjen (her i stykket rent konkret ved at placere de



to mandlige desperadoer på en husbåd, hvor de bogstaveligt skvulper rundt uden for det etablerede, samtidig med de stadig er bundet til det<sup>8</sup>), synes det moderne velfærdssamfund ikke at have andet at tilbyde end vold, aggression og fodbolddyrkelse som virkelighedsflugt.

### Fodbolddyrkelsen som metafor på tre forskellige niveauer

Det er kendetegnede for det absurde drama, at det ikke er det psykologiske forløb, der binder historien sammen. Det er derimod metaforen. Selv om det ovenfor er blevet påvist, hvordan Rafael udvikler sig gennem et psykologisk afklarende forløb, er det stadig muligt at læse *Uvetime* som et stykke, der bindes sammen af én overordnet metafor, nemlig fodbolddyrkelsen. Denne metafor kommer til udtryk på tre forskellige niveauer, idet fodbolddyrkelsen både ses som 1) et billede på, hvordan mennesker kan tale forbi hinanden på trods af fælles forudsætninger, 2) hvordan den gør mennesket til en betragter i stedet for en aktiv deltager i livet/verden, og endelig 3) hvordan den kan bruges som et surrogat for manglende kærlighed og seksuel tilfredsstillelse. Hvordan fodbolddyrkelsen som metafor bliver kædet sammen med 1) og 2), er der blevet gjort rede for ovenfor. Hvad angår 3) kan man konstatere, at begge mænd tydeligvis føler sig mentalt amputerede, fordi de savner deres elskede. Storm udtrykker sin længsel efter Dominique således: "Uden dig er jeg en gang biologi Himlen har spildt" (s. 78). Også Rafael har det svært, efter han er blevet forladt af sin kone: "Og hvad vil der ske med mig? Maj og Sarah, vores to døtre, sagde altid: "Far, du skal fortælle en historie med munden". [...] Og hvad har du nu at fortælle mig?" (s. 27). Den frustrerede seksualitet hos dem begge kædes på et sprogligt niveau også sammen med fodbolddyrkelsen, tydeligst kommer det frem i scene 9 (s. 41-44), hvor en fælles afgudsdyrkelse af Michael Laudrup blandes med en svæl-

---

<sup>8</sup> Stykket blev således også opført på Bådhuset i København.

gen i diverse kropslige sekreter. Den samme modstilling mellem det høje (fodbolden) og det lave (den utilfredsstillende seksualitet) finder man som tidligere nævnt ligeledes i de øvrige af Storms indre monologer.

#### En aftale om at komme videre

*Ulvetime* er et typisk dansk halvfemserdrama i den forstand, at det er længslen efter en at elske og en at blive elsket af, der er omdrejningspunktet for personernes frustrationer. Som hos Knutzon er det også hos Vizki gennem de intime relationer i privatsfæren, at realiseringen af det gode liv tager sin begyndelse. Men som i det meste af den danske halvfemserlitteratur, er det manglen på evne til at kommunikere og tale samme sprog, der forhindrer denne realisering. Rafael og Storm bliver aldrig rigtig gode til at kommunikere med hinanden, men de når et stykke ad vejen, og selv om slutningen mest af alt er åben, synes den at pege mere i positiv end i negativ retning. De to mænd har en aftale, de skal mødes om at komme videre.

#### Konklusion

Det er så det nye? spurgte vi polemisk i starten. Ja, hvad kan vi på baggrund af de to næranalyser sammenfatte som nyt i den danske halvfemserdramatik? Tre punkter synes at være væsentlige for en samlet karakteristik: Først og fremmest synes dramaerne at være sprængfyldte med absurde hændelser, episoder og replikker. Det er der for så vidt ikke noget nyt i – her trækkes der tydeligvis på en inspiration fra klassiske absurdister som Beckett og Ionesco. Det nye ligger snarere i, hvordan det absurde kommer til udtryk. Det gør det først og fremmest gennem at bruge sproglige absurde udtryk, der ikke synes at kunne spores tilbage til de traditionelle absurdister, men snarere er blevet hentet ind fra popkultur, fodboldfankultur, børneprogrammer og lignende. Dertil kommer, at det absurde

er gennemsyret af sådan en humor, at stykkerne oftest af publikum bliver betragtet som de rene komedier. Ganske vist er det humoristiske også et væsentligt element hos de traditionelle absurdister, men alvor og tragikken synes altid at være at finde lige under overfladen.

Begge dramaerne belyser det moderne parforhold, men heller ikke i beskrivelsen af dette synes der at være noget afgørende nyt at hente – i hvert fald ikke ud fra en overfladisk betragtning. Inspirationen fra den skandinaviske naturalisme (Ibsen og Strindberg) over Albees *Who's Afraid of Virginia Wolf* til Noréns mest misantropiske stykker synes helt klart at være til stede.<sup>9</sup> Forskellen ligger i den grundholdning, der i disse stykker kan spores til parforholdet. Mange af halvfemserdramatikernes børn af 68-generationen, hvor skilsmisse og opbrudte familier i visse miljøer var mere regelen end undtagelsen. Som en slags protest mod forældregenerationen finder man i mange af deres stykker en underliggende tro på og længsel efter sand selvrealisering og menneskelig lykke gennem parforholdet og mødet med den eneste ene. Mens tidligere parforholdsdramatikere ikke kunne få opløst ægteskabets snærende bånd hurtigt nok (og få sendt Nora ud og realisere sig selv *alene*), synes der hos de to danske halvfemserdigtere at være en nærmest konservativ længsel tilbage mod den fasttømrede familiestrukturs tryghed og ro.

Begge stykker rummer under den absurde overflade en god portion samfundskritik. Mange af de mærkværdige ting, figurerne i stykkerne foretager sig, kan forklares med, at de tilhører de udstødte og marginaliserede grupper, der har svært ved af den ene eller anden grund at finde sig til rette i det velordnede danske velfærdssamfund, hvor det dårlige liv officielt ikke eksisterer. I den forbindelse kan de to dramatikere minde lidt om halvfemserprosaisterne Jan Sonnergaard og Naja Marie Aidt, der i deres noveller også yn-

---

<sup>9</sup> Filminstruktøren Ingmar Bergmans utallige scener fra diverse oplidende ægteskaber kunne også nævnes.

der at kombinere absurdisme med socialkritik. Også i danske film fra sidste halvdel af halvfemserne som Thomas Vinterbergs *De største helte* (1996) og Lotte Svendsens *Bornholms Stemme* (1999) støder man på denne særegne blanding. Knutzon synes endvidere at trække på Holbergs karakterkomedie, hvad angår pointering af afsluttende morale, og som for Holberg er det vigtigt for Knutzon, at mennesker finder deres rette plads i det store samfundsmaskineri. En smule Holberg-reminiscens synes også at kunne spores hos Vizki, idet han lader *Uvetime* munde ud i rationalistisk pointering af, at det er bedre at leve sit liv inde på fodboldbanen end at være tilskuer ude fra sidelinjen.

Som det gerne skulle være fremgået, er der langt fra helt og aldeles tale om gammel vin på nye flasker, når det gælder den danske halvfemserdramatik. Selv om mange af stiltrækkene og temaerne er set før i teaterhistorien, synes kortene at være blandet på en så raffineret og forfriskende vis, at stykkerne kommer til at rumme deres helt egen, nye danske tonart. Og lad da så det være det nye!

### Litteraturliste

- Bukdahl, Lars. *Generationsmaskinen*. København: Borgen, 2004.
- Hesselaa, Birgitte. *Vi lever i en tid. Line Knutzons dramatik*. København: Borgen, 2001.
- Holberg, Ludvig. 'Den politiske Kandstøber' i: *Komedier*. København: Gyldendals klassikere, 1963.
- Knutzon, Line. *Først bli'r man jo født*. København: Forlaget Drama (1994), 2001.
- Knutzon, Line. *Snart kommer tiden*. København: Forlaget Drama, 1999.
- Knutzon, Line. *Splinten i Hjertet*. København: Forlaget Drama, 2000 (1991).
- Knutzon, Line. *Torben Toben*. København: Forlaget Drama, 2000.
- Knutzon, Line. *Det er så det nye*. København: Forlaget Drama, 2001 (1993).
- Knutzon, Line. *Den luft andre indånder*. København: Forlaget Drama, 2001.
- Stidsen, Marianne. 'Morti Vizki' i: *Danske Digtere i det 20. århundrede* [Bd. 3: fra Kirsten Thorup til Christina Hesselholdt] 4. udgave. København: G.E.C. Gads Forlag, 2000.
- Vizki, Morti. *Kains Mærke*. København: Forlaget Drama, 1995.
- Vizki, Morti. *Dion*, København: Forlaget Drama, 1999.
- Vizki, Morti. *Uvetime. Akenaton. To skuespil*. København: Lindhardt og Ringhof, 2000 (1998).
- Vizki, Morti. *Gray*. København: Forlaget Drama, 2002.