

Mammutteatret præsenterer

Stolthed er kolossal

- af Nicolas Bro

Undervisningsmateriale
udarbejdet af Rikke Bemann og Hanne Rasmussen

Indholdsfortegnelse	Side
Forord.....	3
Forestillingens tematikker.....	3
Om forestillingen.....	4
Interview med Nicolas Bro.....	5
Analytiske redskaber.....	7
- Den dramatiske form.....	8
- Den dramatiske forms spændingskurve.....	10
- Episk form.....	10
Scenografien.....	12
- Realistisk scenografi.....	13
- Minimalistisk scenografi.....	13
- Scene 6.....	13
- Scene 15.....	15
- Scene 16.....	17
Litteraturliste.....	19

Forord

Dette undervisningsmateriale er udarbejdet med to overordnede formål. Dels at informere om den konkrete forestilling og give et større indblik i de aktuelle temaer stykket behandler. Derudover fremlægger vi nogle analyseredskaber med fokus på det tekstlige og forestillingsanalytiske. Dette ville kunne bruges i en eventuel undervisningssituation.

Som bilag har vi vedlagt tre scener fra stykket. Vi har valgt disse scener fordi de behandler nogle af forestillingens centrale temaer. De vil derfor være et godt udgangspunkt for en diskussion og analyse.

Materialet er udarbejdet til de ældste klasser i folkeskolen, gymnasierne og alle andre der kunne have interesse i at studere forestillingen nærmere.

God fornøjelse!

Forestillingens tematikker

Teater afspejler den tid det er skrevet i. Kunsten er et kritisk talerør for de ting, der sker i samfundet. En udtryksform. Ved at gå ind og se de forestillinger der spilles i teatrene i øjeblikket, får man derfor sat stemme og krop på mange af de problemstillinger, vi i øjeblikket befinder os i.

Der ser ud til at være en voksende tendens til, at meget af den nyskrevne dramatik er politisk og samfundsrelateret. Dette kan være en reaktion mod tidligere tiders mere introverte temaer, med individet i centrum. Det kan samtidig være en afspejling af vores politiske situation. Vi er med i en krig, vi derfor er nødt til at forholde sig til.

”Stolthed er kolossal” behandler nogle yderst samfundsrelevante spørgsmål, som går ind og peger på nogle aktuelle temaer. Mennesket i en verden uden et nærværende fællesskab. Hvad skal vi bruge teatret og kunsten til? Har vi fortjent den verden, vi lever i?

”Evnen til en fælles menneskelighed er forsvundet”

- Liva

”Skat, din forestilling opfordrer til terror og bombekast”

- Bodil

”Jeg har en drøm om, at der skal ligge et teater på hvert eneste gadehjørne i alverdens byer...et teater bygget op om et samlet identisk politisk budskab”

- Erna

Om forestillingen

Dramatiker: Nicolas Bro

Instruktør: Christoffer Berdal

Scenografi: Mia Steensgaard

Lysdesign: Mikael Sylvester

Lyddesign: Sebastian Lund

Liva Jerndorff: Tina Gylling Mortensen

Bodil Ask: Ellen Hillingsø

Morten Bagge: Henrik Birch

Nicolai: Johannes Lilleøre

Erna Reften-Møller og Bent: Anders Hove

Maria: Laura Bro

Aben: Claus Flygare

Lægen, Terapeuten og Vibeke Bøgelmann: Kirsten Peüliche

Sanne, Kulturministeren og Stine: Marina Bouras

I stykket følger vi den succesrige teaterdirektør, Liva Jerndorffs rejse gennem samfundet. Liva er en middelaldrene kvinde, der altid har sat kunsten højest i sit liv og brugt den til at udtrykke sine til tider ekstreme politiske holdninger.

Vi møder hende første gang i slutscenen til hendes egen premiereforestilling. Hun spiller rollen som en selvmordsbomber, der vil sprænge teatret i luften. Tonen bliver allerede her slået an, hvor man som publikum ikke rigtig ved, om man er en del af stykket eller ej. Med hendes direkte henvendelse til publikum bliver vi inviteret med ind i forestillingens fiktive verden. En verden der minder uhyggeligt meget om den verden, vi lever i. Vi er i krig. Bomberne rykker tættere på, og terrortruslen er blevet en realitet.

Idet stykket går ind og peger på sig selv som fiktion, bliver vi nødt til hele tiden at forholde os til den virkelighed vi oplever udenfor teatrets fire vægge.

Igennem Livas møde med stykkets andre karakterer bliver vi præsenteret for nogle ideologier, der er forskellige fra Livas. Derved bliver der skabt et diskussionsforum, hvor teatret får mulighed for at diskutere sin egen funktion. Hvis ikke teatret er en nødvendighed, hvor vil nødvendigheden så

opstå? Når teatret ikke længere kan gå ind og konkurrere med virkelighedens store drama, skal vi så til at smide bomber for at blive hørt?

Er det igennem bomberne vi skal opnå samhørighed og finde de fælles menneskelige værdinormer? Er det en sandhed?

Teatret kan ikke svare på det, men det kan stille spørgsmålet.

Interview med Nicolas Bro

Facts om Nicolas Bro

Født i 1972 på Frederiksberg, som søn af skuespillerparret Helle Hertz og Christoffer Bro. Hans forældre blev skilt, da han var seks år, og han voksede op hos sin far.

Han er uddannet fra Statens Teaterskole i 1998.

Han filmdebuterede i "Monas Verden" og har siden spillet med i bl.a. "En kærlighedshistorie", "Rembrandt", "Reconstruction", "De grønne slagtere", "Kongekabale", og "Adams Æbler". Han var i en periode ansat på det Kongelige Teater, hvor han medvirkede i bl.a. "Den vægelsindede". Han modtog i 2002 en Reumert som årets mandlige birolle i stykket "Skrigerne" på Avenue Teateret. Han har også medvirket i tv-serier, bl.a. "Rejseholdet", "Krøniken" og "Hjerteafdelingen". Han er desuden dramatiker og har skrevet flere stykker, bl.a. "Himmelstormene" på Østre Gasværk.

Hvad er det for en historie du gerne vil fortælle?

Jeg ved sku egentlig ikke, hvorfor jeg har lavet det her..

Men mine ideer opstår, hver gang jeg lægger mærke til en skridning i den måde, vi kommunikerer og tænker på.

Verden er opdelt i 2 blokke. Det er vesten mod resten af verdenen.

I retorikken og måden man tænker på, er der bl.a. opstået en ondskabs retorik fra Bush's side, som går helt ned til os som menneske. Den måde vi snakker på.

Bare det at gå en tur i Tivoli – og se at der er ganske få indvandrere, der arbejder i Tivoli. Jeg har stået i så mange køer, og i det øjeblik de skal betjene en såkaldt dansker, så taler danskeren grimt til dem, og de taler måske også grimt til os..

Har din historie noget med tiden at gøre, og det samfund vi lever i?

Jeg tror, at i midten af 90'erne ville man også gerne skrive et politiske dramaer. Jeg tror nok, at man var en lille smule mere berøringsangst i 90'erne, altså i hvert fald ud fra de fakta'er jeg har ført og hørt fra danske dramatikere – man ville egentlig gerne det politiske, men man var meget bange for, man kunne ikke finde ud af, hvordan det så ud, fordi alle havde et skræmmebillede fra det 70' er politiske. Der tror jeg, at friheden lige nu ved at vælge er, at man ikke er så bange for at vælge til, ved ligesom at sige at det er politisk teater. Det er at have nogle meninger, så må vi se, hvordan det ser ud. Jeg tror, at man var meget bange for at lave 70'er teater i 90'erne, det er man ikke nu.

Hvem er det, der skal modtage dit stykke, og hvordan skal det modtages?

Jeg vil jo gerne have fat i de unge, det er jo klart, jeg vil gerne have fat i min egen generation, men jeg har ikke sådan brug for nogen bestemt aldersgruppe

Er der noget klart budskab? Hvordan skal man forstå denne historie, eller hvordan vil du gerne have at folk skal forstå den??

Nej, der er ikke noget budskab. Jeg tror mere, at det er et spørgsmål om at prøve at se i en retning på en eller anden måde. At holde et spejl i den retning.

Jeg har ikke sådan behov for at pege fingre af nogen, det kan godt være, at der er nogen, som føler det, det ved jeg ikke, men så er det nok fordi, de føler sig ramt, vil jeg tro..

Jeg har ikke noget behov for at sige ”tag jer sammen!”. Jeg tror mere, at det interesserer mig at se i den retning, selvom den i stykket er uhyggeligt. Jeg prøver at give et billede af den. At forstå den, men det er en lang proces..

Hvad betyder titlen?

Titlen hænger meget sammen med hovedpersonen. For Liva fornemmer jeg, at stolthed er kolossal. Det er en titel, der indikerer at man er på vej til at melde sig ud. Man har meldt sig ud, og ind i en anden sfære.

Jeg er egentlig ikke helt sikker på, hvad titlen betyder, det er svært at sige, men jeg tror, at den passer meget godt til Liva og til stykket.

Er Liva en person, man kan identificere sig med?

Ja, det håber jeg, at man gør. Man skal altid på en eller anden måde kunne identificere sig med sin hovedrolle. Jeg tror ikke, at jeg har behov for at man egentlig skal kunne forstå hende og hendes karakter. Man kan ikke identificere sig hundrede procent med hende. Hun er så lidt aflæselig for publikum. Det ville blive så forudsigeligt, hvis man kunne regne ud, hvad der skulle ske. det interesserer mig ikke så meget, det kan spillefilm beskæftige sig med.

Alligevel kan jeg godt lide, at man til en hvis grad er tvunget til at identificere sig med hende. Hvis man slet ikke vil forstå hende, så melder man sig ud af det - det nytter jo heller ikke noget.

For mig, er hun et billede på tiden, eller på mig selv på et eller andet sted. Men der er Bodil ligeså meget et billede på mig selv. Der er noget af mig selv hos dem alle sammen, også Nicolai, og Maria.

Hvordan kommer det til udtryk?

Jeg har taget udgangspunkt i mig selv, sådan for at beskrive det, og så jeg har forsøgt at forstørre dem og gjort dem ekstreme. Lade dem løbe hele linen ud, det er ligesom der, deres afsæt ligger..

Jeg har selvfølgelig ikke nogen totalitære fascistiske tendenser som Bodil, og jeg har heller ikke behov for at springe en bombe af ligesom Liva, eller springe ud foran et tog som Nicolai, men derfor kan man godt gå og have følelserne alligevel (selvfølgelig ikke de totalitære fascistiske holdninger) – men det er en udtryksform.

Har de andre karakterer en stor indflydelse på Liva's handlinger?

Ja, det håber jeg i hvert fald.

Der ligger jo nogle skjulte ting i Nicolais stykker?

Ja, men jeg har ikke sådan gennemtænkt det. Det er jo ikke sådan matematik på den måde for mit vedkommende, det tror jeg ikke, at det er for så mange dramatikere.

Matematikken er nok mere noget, som instruktøren skal finde frem til for at kunne formidle det til skuespillerne.

For mig har det ligesom været mere, som at være at kunstmaler. Man prøver nogle stoffligheder af, nogle farver af, og så synes man, at der sker et eller andet, når man sætter dem sammen, sådan tror jeg, at jeg har det..

Jeg er ikke så intellektuel omkring det, det tror jeg faktisk ikke, at der er så mange dramatikere, der er. Jeg tror, at de dramatikere der er stærkt intellektuelle, som regel også er kedelige, fordi de sådan bliver betænkt om det hele, og korrekte.

I Nicolais stykke er scenen en blanding af hospital og supermarked. Hvad sker der, når man sætter de to ting sammen? Der kommer en satire ud af det, som er både genkendeligt men også dybt fremmed. Mit stykke er nok sådan mere genkendeligt og fremmed på samme tid. Mine stykker plejer at ligne det stykke, som Nicolai kommer med.

Hvem er Aben? – han går igen i dine stykker.

Jeg kan blive ved med, at undersøge hvem han er - men i forhold til Liva repræsenterer han nok noget oprindeligt og noget endeligt.

Det er sådan set det min abe altid repræsenterer – noget oprindeligt og noget endeligt.

Her bringer han jo døden med sig på en eller anden måde, som det endelige og som aben han er; det oprindelige. Det er jo en menneskeabe. Det er leg! I stykket repræsenterer han mere end nogensinde en dødsengel. Det gør han altid lidt for mig.

Han er en hjælper, en afslutter eller sådan en fødselslæge – en der føder. Han er en blanding af en jordmorder og en bedemand.

Han er med til at skubbe én videre..

Hvad har du fået ud af at skrive dette stykke?

Det ved jeg ikke endnu – det ved jeg om et halvt år, tror jeg...

Det er ikke noget, man sådan finder ud af, mens man skriver det, for der er så mange stadier, man skal igennem. Lige nu er vi i et stadie af blindhed, stress og frustrationer..

Er det kunsten virkeligheden udspringer fra eller omvendt?

Jeg vil vove at påstå, at det er igennem virkeligheden, at kunsten udspringer, det er den i hvert fald for mig.

Det ville være forkert at sige, at andres kunst inspirerer mig til min egen.

Min egen virkelighed inspirerer til min egen kunst, det vil jeg tro.

At kunst så kan påvirke virkeligheden, det er noget andet. Men ikke endnu, ikke i vores dage.

Analytiske redskaber

Noget af det magiske ved teateret er, at det er en levendegørelse af noget litterært. Selvom man på forhånd kender manuskriptet og handlingen, ved man aldrig, hvordan det ender. I processen fra manuskript til forestilling kan alt ske. Der er mange valg, der bliver taget undervejs i en proces, og intet er tilfældigt.

Når man skal gå analytisk til værks i forbindelse med en forestilling, er der flere planer, man kan arbejde på. I dette materiale har vi valgt at lægge vægt på de to mest overordnede, det tekstlige i form af manuskriptet og det visuelle i forbindelse med iscenesættelsen. To ting der hænger sammen, idet man skal huske på, at dramatik bliver skrevet med henblik på iscenesættelse.

Ligesom alt andet kunst, er der indenfor teatret utrolig mange forskellige genrer og stilarter. Disse bliver stort set aldrig brugt i deres rene form, men bliver i stedet blandet med elementer fra forskellige genrer.

Men man skal jo starte et sted. For at kunne få hul på en tekst, er det vigtigt at få dannet sig et overblik over handlingen eller den såkaldte dramaturgi. Til dette har vi valgt at vedlægge en analysemodel for den dramatiske forms opbygning. ”Stolthed er kolossal” er bygget op med en logisk kausalitet, dvs. figurernes handlinger er logisk psykologisk begrundede. Dette gør, at vi som publikum får lettere ved at forstå deres handlinger. Man kan bruge modellen på hele stykket eller enkeltstående scener. Derudover har vi beskrevet den episke form, som også er et af de formgreb, der i høj grad bruges i ”Stolthed er kolossal”. Det kan være interessant at se nærmere på hvordan de to forskellige former er brugt i forestillingen.

Scenografien og rekvisitterne er ofte med til at underbygge et bestemt tema, der ønskes tydeliggjort. Det kan også være stemninger eller fornemmelser, der arbejdes med. Dette afspejles i scenografien og alt det andet, scenerummet nu måtte indeholde. Derfor er det vigtigt, uanset hvilken forestilling man ser, at lægge mærke til, hvordan de scenografiske elementer bruges både helt konkret; men også om de bliver brugt i en mere overført betydning. Om de på noget tidspunkt har f.eks. en symbolsk funktion. Dette er en måde for instruktøren at guide os som publikum i vores forståelse og tolkning af de ting, der sker på scenen.

Ligesom stykkets handling kan indeholde elementer fra flere forskellige former, gælder det samme indenfor scenografien. Vi har derfor valgt at beskrive to af de mest grundlæggende stilarter indenfor scenografi. Det kan være interessant at se på hvilke valg, der er taget scenografisk i forhold til stykkets tematikker.

Den dramatiske form

Den dramatiske form tog sin begyndelse i år 330 f. kr. af filosofen og dramatikeren Aristoteles. Han beskriver i sin bog om digtekunsten: ”Poetik”, hvordan den gode historie skal være en helhed bestående af en begyndelse, en midte og en slutning. Derudover skal der være en systematik i figurernes handlinger, dvs. en logisk opbygning og uløselig sammenhæng af scenerne. Det er figurernes logiske handlinger, der fører historiens handling videre og derfor giver en velberegnet spænding. Aristoteles tilføjer derudover flere begreber som betingelse for den gode historie. En af

betingelserne for det gode drama er peripeti, der betyder skæbneomslag eller vendepunkt. Her vender hovedpersonens lykke til ulykke eller omvendt.

Mange teoretikere har siden videreudviklet Aristoteles teorier; men netop begreber som peripeti og den sluttelige katastrofe har vist sig at være universelt gældende og går derfor igen i de fleste af disse andre teorier.

Omkring 1930 lavede G.H. Lawson en videreudvikling af den Aristoteliske model bestående af 5 hovedelementer: Eksposition, Desis, Før-klimaks, Klimaks og Lysis. De episke træk fra den græske tragedie bortopereres såsom korsangene og fiktionslagene (der arbejdes altid indenfor mindst to lag i de græske tragedier nemlig guderne og menneskene). Det er denne inddeling, vi kender i dag som værende den rene dramatiske form.

En af præmisserne, der inkorporeredes i den dramatiske form var, at det skulle overholde de tre enheder: Tiden, stedets og handlingens enhed. Allerede i det antikke græske teater arbejdedes der indenfor to enheder: Tidens og stedets. Det var først et godt stykke op i 1700-tallet, at handlingens enhed blev inkorporeret i den dramatiske form. At tidens enhed overholdes betyder, at handlingen udspiller sig indenfor 24 timer. At stedets enhed overholdes betyder, at handlingen ikke skifter location undervejs, men foregår ét og samme sted. At handlingens enhed overholdes betyder, at der kun arbejdes indenfor ét sammenhængende fiktionslag.

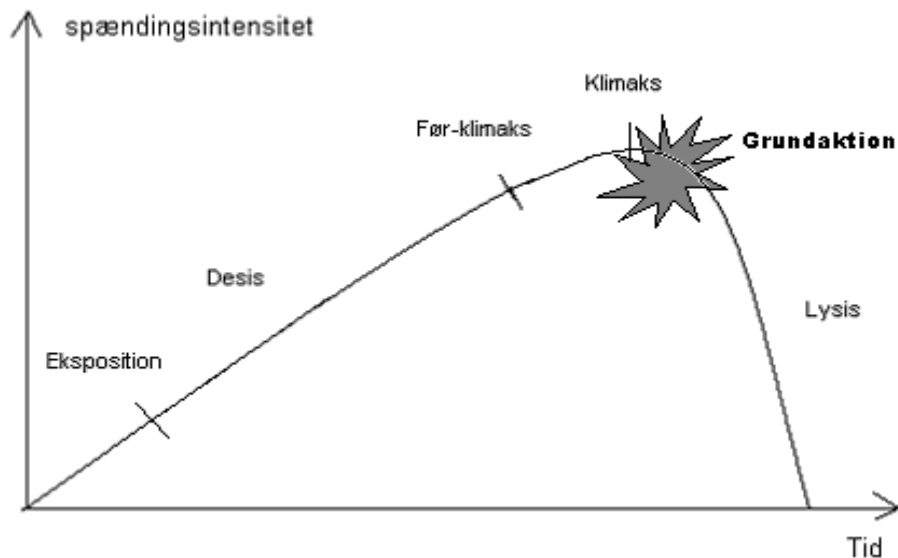
De tre enheder er med til at give publikum en forestilling om et ubrudt her og nu. Illusionen om, at det der foregår på scenen *kunne* være virkelighed, brydes på intet tidspunkt. Der tilstræbes derfor en indlevelse hos publikum. Figurene skaber, igennem deres handlinger, en forståelse for de ting, der sker på scenen og giver publikum en logisk forklaring på de konsekvenser, der evt. kunne følge deraf. Figurene får derfor karakter af at være virkelighedstro og realistiske.

Ud af denne logiske opbygning kan der identificeres en *grundaktion*. Grundaktionen defineres som den største konkrete forandring i en figurs handlemønster. Vedkommende handler på en måde, man ikke havde regnet med, da man først blev præsenteret for figuren. Forandringen skal være stor og betydningsbærende for helheden og have en konsekvens for den samlede handling. Grundaktionen er knyttet til hovedpersonen og klimaks.

Den dramatiske form har igennem alle tider været en af de mest brugte. Eksempelvis i eventyr er det let at få øje på denne dramaturgi. Grundkonflikten introduceres eller antydes, hvorefter handlingen udspiller sig og spændingen stiger, indtil det endelige opgør sker i fortællingens højdepunkt for derefter at afslutte med en udtoning og afslutning af historien. Denne opbygning tydeliggøres efterfølgende ved hjælp af en graf, der visualiserer det. Spændingsaksen illustrerer,

hvordan handlingen er bygget op, og hvordan spændingen langsomt intensiveres. Den starter ret lavt, hvorefter den når et højdepunkt, for til sidst lige så stille tone ud. Tidsaksen giver et billede af det lineære forløb i handlingen og demonstrerer, hvordan der kun arbejdes indenfor ét fiktionslag.

Den dramatiske forms spændingskurve



Eksposition: Indledning. Den del af dramaet, hvor alle de informationer der er nødvendige for at forstå grundaktionen, bliver præsenteret.

Desis: Konflikten optrappes. Her bliver problemerne for figurerne strammet, og deres handlinger blot fører til yderligere konflikter.

Før-klimaks: Figurerne handler for at løse konflikterne. De tror, de gør det bedste; men det hele bliver bare værre.

Klimaks: Dramatikerens problemløsning. Dramatikerer viser, hvordan det under de givne omstændigheder må gå disse figurer.

Lysis: Udtoning.

Den episke form

Bertolt Brecht (1898-1956) startede sin kunstneriske løbebane mellem de to verdenskrige i en tid, hvor depression og økonomisk krise prægede samfundet. Inspireret af krigens rædsler ville Brecht have tilskueren til at tage stilling til samfundsproblemerne. Publikum skulle ikke udelukkende indleve sig i forestillingens handling, men derimod lære at betragte og tage stilling til

de ting, der foregik på scenen. Med denne indstilling til teateret skabte Brecht en ny form for teater: *Det episke teater*, som i sin form skaber en distance til publikum, og derved tvinger dem til at være aktivt betragtede. Skuespillerne blev trænet til at indlægge en distance til rollen, de spillede. De skulle ikke være rollen, men demonstrere den. Dette betegnede Brecht som *Verfremdungseffekten*.

Man kan sammenligne det med, at man til en familiefest genfortæller en pudsigt eller tragisk historie, man har hørt. Her demonstrerer vi også med forskellige gestikulationer, hvad vi har oplevet. Man sætter sig ind i forløbet uden dog at gennemleve de følelser, der har været forbundet med episoden. Brecht ønsker altså med sin teori om det episke teater at tale til publikums hjerter samtidig med, at de skal holde forstanden vågen og se med kritiske øjne på handlingen.

Det var utrolig vigtigt for Brecht at bryde med teateret som en forestilling af virkeligheden. Han ønskede, at publikum skulle være aktivt deltagende og tage stilling og være kritiske overfor de forskellige situationer, de præsenteredes for i løbet af forestillingen. Et af de greb, Brecht gør brug af for at opnå dette, er at arbejde imod Aristoteles' teorier om den logiske og lineære opbygning af dramaet.

Brecht ville i stedet, at stykkets virkning alene skulle ligge i den opsamlede effekt af samtlige enkeltscener – altså i en form for montage. Brecht indleder ofte hver scene med et kort handlingsresumé af den kommende scene. Dette gør, at man hele tiden på forhånd kender handlingen, og det bliver *måden*, hvorpå figurerne når til handlingens slutning og ikke handlingen i sig selv, der bliver relevant. Man bliver derved hele tiden mindet om, at det er teater, man ser. Der er altså flere forskellige fiktionslag, der bliver sat i spil på den måde. Brecht markerer skellinien mellem scene og sal og bryder derved illusionen om den fjerde væg. En anden måde, hvorpå han kunne bryde denne illusion, var ved at indlægge umotiverede sange undervejs. Sangene henvendte sig direkte til publikum, og endnu engang bliver illusionen om den fjerde væg brudt, og ønsket om distance mellem scene og sal er opnået.

Med sin brug af *Verfremdungseffekten* markerer han samtidig skellinien mellem skuespiller og rolle. Han ønsker ikke en total indlevelse fra skuespillerens side. En måde at opnå dette på er ved at give skuespillerne forskellige gesti. Brecht bruger begrebet *gestus* om en konkret fysisk bevægelse, der kendetegner og udtrykker rollens personlighed eller sociale miljø. Derved bliver det en demonstration af figurens karakter mere end en forestilling om det.

Scenografien hos Brecht udtrykker også en form for *Verfremdung*. Den er meget stiliseret og prøver absolut ikke at gengive virkeligheden. Igen en måde at demonstrere afstanden mellem scene

og sal. Den stiliserede scenografi skaber en konstant bevidsthed hos publikum om, at de befinder sig i teateret.

Selvom det er ved at være mange år siden, at Brecht introducerede teaterverdenen for disse formgreb, bruges de stadig og fungerer i bedste velgående. Et eksempel på dette er Lars Von Triers film: ”Dogville”. Her er tydelige episke greb i form af filmens inddeling i en slags kapitler, hvor den kommende scenes handlingsforløb bliver refereret: Et eksempel på de forskellige fiktionsslag der arbejdes med. Scenografien er optegnet med kridt. Altså en meget stilistisk scenografi, der peger på teateret som funktion. Dette bevirker, præcist som hos Brecht, at man hele tiden sidder med en bevidsthed om, at det ikke er virkelighed, vi ser. Der er skabt distance mellem scenen og salen, og vi sidder mere som kritiske vidner, end som passive fluer på væggen.

Hovedpunkter der kendetegner den episke form:

- Fortællende/berettende i sin form
- Mere end ét fiktionsslag
- Brug af montage, hver enkelt scene kan for sig selv
- Brug af Verfremdungseffekten (V-effekten)
- Gestus
- Stiliseret scenografi

Scenografien

Sammenlignet med Niclas’ tidligere stykker er scenografien til ”Stolthed er kolossal” mere skrabet i sit udtryk. I samråd med instruktøren, har man valgt at fremhæve teksten mere, ved ikke at lade scenografi og rekvisitter forstyrre billedet for meget.

Det har til dels også noget med tiden og stykkets modtager at gøre – det minimalistiske er oppe i tiden. Hovedtanken bag scenografien er, at stykket skal sende et klart rent udtryk, da der er så mange forskellige temaer gemt i teksten. Scenografien skal underbygge og være med til at visualisere disse temaer. Ligesom skuespillerne gør det igennem spillet, i stedet for igennem diverse regi og fylde ting. Publikum må ikke blive forstyrret i deres oplevelse.

Realistisk scenografi

Denne form for scenografi er miljøbeskrivende. Det betyder, at den angiver et realistisk rum ved at bruge rekvisitter, som er i overensstemmelse med det rum, det imiterer. Eksempelvis et køkken med potter, pander, spisebord og alt hvad det ellers indeholder. Denne form for scenografi bestræber sig på at være så virkelighedstro som muligt. Formen slog igennem i midten af 1800-tallet samtidig med hele den bølge af realisme, der fulgte Ibsen og Strindberg.

Lyset fungerer som et dagligdagslys, der umiddelbart virker usynligt på tilskueren, fordi det på ingen måde gør sig bemærket ud over at lyse scenen op.

Minimalistisk scenografi

Denne scenografi er i modsætning til den realistiske meget mere antydende. Der gøres brug af få ting til at indikere, hvor handlingen udspiller sig. Eksempelvis en lænestol og en standerlampe fortæller, at man befinder sig i en dagligstue, eller et skrivebord med en computer fortæller, at man befinder sig på et kontor. Denne form er i modsætning til den realistiske form mere handlingsbeskrivende end miljøbeskrivende, fordi den ligger sig op ad enkelte centrale ting i selve fortællingen.

Denne form slog igennem i starten af 1900-tallet med Edward Gordon Craigs nye tanker om, hvad scenografien burde indeholde. Han mente at scenografi, lys og lyd burde afspejle de indre tematikker i modsætning til de ydre. Her kan lyset fungere symbolsk og være en medindikator af stykkets tematikker.

Scene 6: TV-settet til Bodils TV-serie

(Bodil kommer ind fra k.s. Hun er oprørt. Heinrich rækker hende set glas vand, og går ud. Liva ind fra k.s.)

Liva:

Jeg bliver ved med at famle...jeg famler og famler..det gir jo ikke nogen mening –
(mod Bodil , der vender sig om) jeg skulle ikke være kommet...

Bodil: *(vende sig)*

Hvor meget har du drukket?..

Liva: *(bagom flycase, sætter sig.)*

Vi har mistet kontrollen..kan du ikke se, at vi har mistet vores menneskelighed...den

er...den er væk..

Bodil: (*kigger på Liva*)
Hvad foregår der i dit hoved?...

Liva:
Verden knækker Bodil, den er blevet skør...vi går under... vi har mistet kontrollen med os selv..

Bodil: (*går over mod Liva*)
Der er kun én her, der fuldstændig har mistet kontrollen..

Liva: (*Liva tager fat med begge hænder i Bodil, men vakler, Liva vælter*)
Vi leder...nogen af os leder faktisk...men der er ikke flere undskyldninger..kun..umenneskelig..indskrænkethed..jeg har ingen undskyldninger. (*lydmand ind og hjælper hende op på flycase. Han afmonterer hendes microport*)..de er alle sammen brugt op...(Bodil går til k.s.) jeg håber, at de sprænger os alle sammen i luften..men vi er måske tættere på at drukne hinanden i pis..

Bodil:
Der står 80 statister i de smukkeste sorte ss- uniformer og venter kun på os...det store besættelses afsnit, totalt ødelagt!...(står ks. *proscenium*) afsnittet, hvor vi skulle ha sagt undskyld, I havde ret, vi havde brug for at skabe os et fælles europa, ødelagt..

Liva: (*kigger på Bodil*)
Det tredje rige, ødelagt..

Bodil: (*går til ks bagom flycase*)
Årh hold dog op..det er fiktion.. det er underholdning...der er jo ikke nogen, der mener noget med det...vi leger bare med tanken... men folk har ret til at tro, hvad de vil..det er et frit land..lad vær med at se på mig..(*ks pros*)..jeg skal holde mit livs vigtigste tale...talen hvor hele min rolle efter sytten afsnit kulminerer med, at jeg forlader min mand under sølvbryllupsmiddagen...40 skuespillere, et helt filmhold, 80 statister i de smukkeste sorte ss-uniformer, sidder og venter på at min rolle skal holde den skide tale, (*går mod d.s*) smide håndklædet i ringen og flygte sammen med Sturmbahnführer Henrich, (*vender sig om mod Heinrich og vifter ham ud, han går ud af ks.*), og så har stuepigen, der skulle forhindre min mand i at følge efter mig valgt (*sætter sig på flycase ved siden af Liva, på Livas hånd, tager parykken af*) at drikke sig bevidstløst beruset..

Liva: (*sidder begge på case*)

Verden har mistet sig selv..sin balance...jeg har mistet min balance..det er fint, at jeg føler mig bedre og mere værd end andre..og vi er blevet så gode til at have ret til at have ret...ikke er nogetsammenhængende (op fra case)..sådan..værdi ..værdinorm...den er væk..væk..vores fælles ..er forsvundet, forstår du?...mennesket er forsvundet..evnen til en fælles menneskelighed er...væk..eksisterer ikke mere..hvordan kan vi så beskæftige os med sandheden, så eksisterer der ingen mening..så findes der kun de lorte bomber..så bliver bomberne vores, dit, mit...alles...drama...det er noget pis...jeg vil ikke mere jeg vil ikke...ud fra ds

Heinrich kommer ind med glas vand fra ks, Bodil orker ikke og går ud af ds han drikker selv vandet og går ud af ks, når teknikkerne kommer ind)

Scene 15: Kunstrådets kontor.

Erna:

Liva Jerndorff...velkommen til verdens eneste privatfinansierede statskunstråd....som du ser, mor får altid sin vilje.

Liva: *(ks)*

Far ville være stolt..

Erna:

(går hen til Liva)...mennesket er som krybdyr, et forrådene hamskifte, camoufleret til enhver situation, ikke bange for at æde sine egne æg...*(går mod midtscene)*..far levede efter den parole fra embedsmand til minister...alle, efterladt, udhulet og afhængig...*(tilbage til ds)* Har du fået mit brev?

Liva:

Ja.

Erna:

Som skrevet står mit tilbud stadig ved magt...Jeg blev nødt til at på en eller anden måde at sørge for, at vi havde brug for hinanden...det håber jeg, du forstår *(han går hen til Liva)*....Mor tror på et verdensomspændende Kolos Teater med et sprængfarligt repertoire...jeg lover dig for at samtlige skuespillere, instruktører og scenografer med et ønske om et politisk teater, vil tigge os om at få lov til at arbejde der...alle vi kunstnere er jo i bund og grund socialister *(i begejstring ender han med at stå med højre arm løftet)*.

Liva: *(ks)*

kioskejer..

Erna: *(går under følgende replik mod midten. derefter hen til Liva)*

Jeg tror på kunsten...jeg ved hvad kunsten kan...inden længe vil regeringer verden over falde som fluer...sammen vil vi opbygge et nyt politisk system...de vil navngive byer, broer og pladser efter os...folk vil frygte os.

Liva:

Efterladt, udhulet og afhængig. Var det ikke sådan det var?..*(går til d.s.)*

Erna: *(mod midten)*

Der er aldrig nogen i hele verdenshistorien, der har fået sådan et tilbud, som jeg giver dig nu...at være arkitekten bag verdenshistoriens største teaterrevolution...en kunstbølge så omfattende.

Liva:

Ellers tak.

Erna: *(står ved bagvæggen i d.s.)*

Det er ikke for at true dig, men jeg håber, at du forstår, at jeg bliver nødt til at lukke for tilskuddet til Kolos Teatret....og det gælder selvfølgelig også for en hvilken som helst forestilling, et hvilket som helst fremtidigt projekt, hvor dit navn skulle blive nævnt....

Liva:

Du må gerne få Kolos Teatret...du kan gøre med det, hvad du vil...hvis du vil have det, så er det dit...

Erna:

Undskyld hvad?!

Liva: *(går mod k.s., har checken i hånden.)..*

Så der er faktisk ikke nogen grund til at mor truer Liva...*(vender sig mod Erna)*, men til gengæld er der noget jeg gerne vil købe af dig for dine egne penge...eller rettere sagt, der er noget, jeg gerne vil købe af far.....hvis mor giver lov *(Liva bliver stående imens Erna går ud af hullet, Laura kommer ind fra ds med kufferten. Erna går fra hullet og til ks over til Liva og tager imod checken. Erna går ud af ks, Liva går til ds og henter kufferten. Går ud gennem hullet, og til ds.*

Henter kassen med kaniner, og sætter sig i midten...

Scene 16: Livas lejlighed

Nicolai: *(kommer ind fra hullet i bagvæggen ks.)*

Må jeg komme indenfor?..jeg har skrevet mit stykke færdigt...vil du høre det?

Liva: *(kigger bare ud mod publikum)*

Nej...

Nicolai: *(står bagerst i midten af scenen – kigger på Liva, søger hendes opmærksomhed)*

Det ender dårligt, hele verden går under, alle dør.

(ud til publikum) Stykket starter med, at vi er i en jungle, et fly er styrtet ned, lyset afslører langsomt et par dameben, der stikker ud af vraget, hele sceneriet er grotesk...en slange kommer krybende over det ødelagte fly og nærmer sig kvinden, slangen forvandler sig langsomt til noget menneskeligt, kvinden i vraget begynder at røre på sig...scenen forandres til en blanding af supermarked og hospital i ét, kvinden fra før ligger i en køledisk med drop, priserne stiger og stiger, lægerne er i gang med at operere på en hund, slangen fra før er der også.

Pludselig vågner kvinden fra køledisken, *(kigger på Liva)* det er den rolle jeg har skrevet til dig, hun rejser sig som i en genfødsel, lyset er fantastisk, musikken, som har været der hele tiden, stiger og stiger, festklædte gæster strømmer ind fra alle sider, med sig har de en menneskeabe i et bur.

Liva: *(vender sig mod Nicolai)*

En abe?

Nicolai: *(går frem mod Liva)*

Ja, en gammel abe...den sidder bare i buret og venter på, at nogen skal gøre noget.

Liva:

Gøre hvad?

Nicolai: *(sætter sig på sine knæ og forklarer)*

Slippe den fri, gøre oprør, et eller andet....aben sidder i buret og råber, verdens ende er nær...men ingen tager den alvorligt.

Liva: *(afbryder)*

Nicolai...

Nicolai:

Det er alt sammen så sørgeligt, kvinden flygter fra festen med aben, på deres flugt møder de en oprørshær, som kæmper imod slangens regime, som nu har overtaget hele verden, kvinden

bliver lynhurtigt en lederskikkelse blandt oprørerne, den gamle abe viser sig at være oprørernes leder, der nu er vendt tilbage for at tage den endelige sejr...men pludselig bliver kvinden meget, meget syg, og kort efter dør hun, aben lader hende balsamere, så hele verden kan sørge ved hendes smukke lig, den dag verden atter er fri, men hendes lig bliver kort efter stjålet af ukendte mænd...25 år efter dukker hendes lig op i en ensom biograf langt inde i junglen, man opdager sædrester fra tusindvis af mænd, mit stykke slutter med en epilog (*Nicolai kigger på Liva, han sætter sig på hug*)...en lang kærlighedsmonolog, vi er tusinde år ude i fremtiden, i en videnskabelig sonde i kredsløb omkring den ødelagte jord, en videnskabsmand er i gang med at måle og veje indholdet af en kasse, det er støvet af en kvinde, vores hovedperson...Dig...jo mere han undersøger kvindens efterladte støv med sine kæmpe apparater, jo mere fascineret og forelsket bliver han... (*kigger ligefrem for sig*) Hvorfor vil du ikke have mig? Jeg bliver ved med at spørge mig selv hvorfor..men det eneste svar jeg får, er dig...(*kigger på hende*) jeg elsker dig.

Liva:

Der er ikke nogen, der elsker dig...fordi du er ingenting...og ingenting er ingenting...der er ikke nogen, der har brug for dig...og når ingen har brug for dig, så er døden...en rigtig fin ting....så er døden ikke det værste, man har. (*kigger på ham*) Forstår du det?

Nicolai:

Ja...

Liva:

Måske rører man i døden ved en dybere kærlighed...måske rører man ved en forsoning, der overskygger alt. (*ud mod publikum*) Ingen elsker mig...jeg elsker ikke dig...hvad gør det så os til?

Nicolai:

Ingenting.

(*Liv kigger på kufferten, rejser sig, tager kufferten med bomben, går ud i d.s. Nicolai tager kassen med kaniner, og kvæler dem, går derefter ud ks, og aben kommer ind gennem hullet og henter de døde kaniner*)

Litteraturliste

Aristotles: *Poetik*

Hans Reitzels forlag

København, 1992

Bentley, Eric: *The theory of the modern stage*

Oversæt. Albert Bermel

Penguin Books, 1968

Brecht, Bertolt: *Om tidens teater*

Gyldendals Uglebøger

København, 1960

Brockett, Oscar G.: *History of the theatre*

1999, Allyn and Bacon

Craig, E Gordon: *On the art of theatre*

Heinemann, London, 1980

Heed, Sven Åke: *Teaterns tecken*

Studentlitteratur

Lund, 2002