

Begravelsen

af THOMAS VINTERBERG og MOGENS RUKOV



UNDERVISNINGSMATERIALE

**Jalborg
Teater**

Kære undervisere og elever!

Dette undervisningsmateriale handler om *Begravelsen*, der spiller på Aalborg Teater. *Begravelsen* er, hvad man genremæssigt kan betegne som en tragedie. Det betyder, at den er at sammenligne med velkendte dramaer som Sofokles' *Ødipus* og Henrik Ibsens *Gengangere* – dramaer, som også finder vej til gymnasiets pensum. Desuden er den i kraft af sin forbindelse til *Festen* og Thomas Vinterberg – og dermed dogmefilm – et oplagt emne til et samarbejde med mediefag. Forestillingen er i denne forbindelse også oplagt til at snakke om de forskelle, der er mellem medierne film og teater. Herudover er der ved hver skuespillerbiografi et par udtalelser om, hvordan de har arbejdet med deres rolle og stykket. Velegnet materiale til undervisningen i drama.

Materialet er sammensat af dramaturgipraktikant, Susanne Hjelm Pedersen og dramaturg, Jens Christian Lauenstein Led, og det kan frit downloades og kopieres. Vi står som altid til rådighed for yderligere dialog i forbindelse med forestillingerne, så I velkommen til at henvende jer til: dramaturg@aalborg-teater.dk / 96316026. God fornøjelse og læselyst!

OBS: Vi gør opmærksom på, at materialet indeholder beskrivelser som afslører handlingen i forestillingen.

BEGRAVELSEN

Af Thomas Vinterberg og Mogens Rukov

Instruktør:

Morten Kirkskov

Scenograf:

Thomas Bjørnager

Lysdesign:

Mads Nielsen

Lyddesign:

Kristian Berg

Dramaturg:

Jens Christian Lauenstein Led

Medvirkende:

Helge, den døde far

Henrik Weel

Else, Helges kone og de voksne børns mor

Marianne Høgsbro

Kokken Kim

Mads Rømer Brolin-Talin

Christian, Helges ældste søn

Martin Ringsmose

Pia, Christians kone

Laura Kold

Michael, Christians yngre bror

Steffen Eriksen

Helene, Christians søster

Lise Baastrup

Sofie, Michaels nye veninde

Amalie Dollerup

Henning, Michaels søn

**Fredrik Holm Trudslev / Villads
Staugaard Bøye**

Aalborg Teater, Store Scene fra 22. februar 2012

Spilletidspunkt: Mandag til fredag kl. 19.30 og lørdag kl. 16.00.

Billetter kan bestilles på telefon 9631 6020 alle hverdage fra kl. 13.00.

Forhistorien

De to manuskriptforfattere bag *Begravelsen* hedder Thomas Vinterberg og Mogens Rukov, og de kommer begge fra filmens verden. *Begravelsen* har de skrevet som en efterfølger til dogmefilmen *Festen* fra 1998. *Festen* blev en kæmpe succes, først som dogmefilm og siden som teaterforestilling.

Festen fortæller om, hvor svært det er at acceptere sandheden, hvis den ikke er ønsket. Vi er til fødselsdagsfest i familien Klingefeldt-Hansen, og det er familiens overhoved, faderen Helge, der har fødselsdag. Den ældste søn, Christian holder en tale, hvori han afslører, at både han og hans tvillingesøster, som lige har begået selvmord, gennem hele deres barndom er blevet seksuelt misbrugt af deres far, Helge. Vi følger resten af filmen, hvordan de øvrige familiemedlemmer og gæsterne tackler Christians tale, alt imens festen fortsætter ufortrødent. Helge og hans kone, Else, har i begyndelsen held til at slå Christians tale hen som en slags spøg, men Christian og hans lillesøster Helene insisterer, og til sidst må Helge indrømme, at anklagerne ikke er ubegrundede. Familiens lillebror, den meget hidsige Michael, er måske den, der bliver mest ramt af familiens sammenbrud.

I *Begravelsen* fortsætter Rukov og Vinterberg historien, men ikke i form af en film, men udelukkende i form af en teaterforestilling. Det var Burg Theater i Wien, som er Østrigs nationalscene, der bad Vinterberg skrive noget direkte til teater, og det blev til *Das Begräbniss (Begravelsen)*, som Vinterberg selv instruerede i Wien. Der var premiere 6. marts 2010, og nu er det så blevet Aalborg Teaters tur til at opføre *Begravelsen* – som de første i Danmark. På Burg i Wien spiller de i øvrigt stadig *Begravelsen*.



Christian holder tale for sin far i "Festen"

Thomas Vinterberg og Mogens Rukov

Thomas Vinterberg er født i 1969, og i 1993 blev han uddannet instruktør fra Den Danske Filmskole. Han har lige siden sin afgang fra skolen modtaget et væld af priser på filmfestivaler rundt omkring i verden såvel som herhjemme. *Festen* deltog således på Cannes Film festivalen i 1998 og vandt juryens specialpris. Filmen gav Vinterberg sit internationale gennembrud.



Vinterberg er desuden kendt som en af de fire dogmebrødre, der i 1995 skrev et manifest indeholdende regler for, hvordan film bør produceres. De øvrige brødre er instruktørerne Lars von Trier, Søren Kragh-Jacobsen og Kristian Levring.

Mogens Rukov, som er den anden manuskriptforfatter bag *Begravelsen* og *Festen*, er Vinterbergs gamle underviser fra Filmskolen. Han er født i 1943 og kom ind i filmbranchen ad omveje, da han oprindeligt var uddannet cand.mag. i dansk fra Københavns Universitet. I 1974 blev han ansat ved Filmskolen, og senere blev han leder af skolens manuskriptlinje.



Øverst: Thomas Vinterberg. Nederst: Mogens Rukov.

I 1990'erne begyndte Rukov at skrive manuskripter sammen med nogle af sine gamle elever fra Filmskolen – heriblandt Ole Christian Madsen, Per Fly og selvfølgelig Thomas Vinterberg. For Rukov har *Festens* succes været en velsignelse. For Vinterberg er det mere tvetydigt. Følgende ordveksling er et uddrag af en samtale mellem de to:

Thomas: "Et par dage efter festen i Cannes skrev du et smukt brev til mig. Med blyant og på gult linjeret papir. Syv tætskrevne sider".

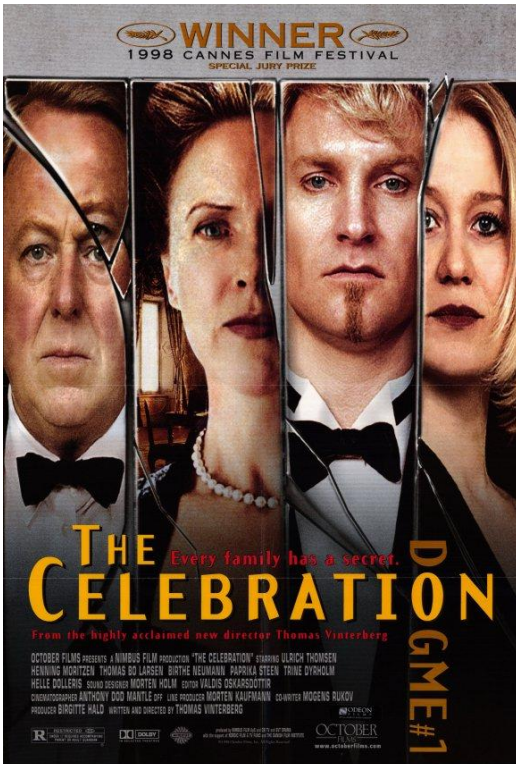
Mogens: "Jeg gav dig æren for en fuldstændig forandring i mit liv. Inden *Festen* regnede folk mig ikke for noget, og hvor skolen tidligere havde haft identitet som et sted, hvor også dette tågehorn af en akademiker kunne undervise, hed det sig nu, at det var et stort aktiv for stedet, at jeg stadig gad undervise. Nu blev filmskolen pludselig identificeret med min tilstedeværelse, og de ting jeg sagde, som jeg havde sagt i 25 år, blev behandlet som de vises sten. Nu var alt, hvad der kom ud af min mund, eviggyldige sandheder. Jeg har stor foragt for det hykleri, der findes mellem mennesker".

Thomas: "Filmen gav din person gyldighed. Både som lærer og manuskriptforfatter".

Mogens: "Ja, vi kom ind i fornemme mentale rum, og fra det øjeblik kunne jeg slappe af i min eksistens".

Thomas: "Men den oplevelse passede også bedre til din alder. Jeg var ikke engang fyldt 30 år. Siden er alt, hvad jeg har lavet, jo blevet målt op mod den film".

Mogens: "Det er forbandelsen ved succes. Se på en instruktør som Orson Welles. *Citizen Kane* var det bedste og det værste, der kunne ske for ham".¹



Thomas Vinterberg: Filmografi (som instruktør):

Jagten, forventet premiere i 2012

Submarino, 2010

En mand kommer hjem, 2007

Dear Wendy, 2005

It's all about love, 2002

D-dag, 2001 (med de andre dogmebrødre)

Festen, 1998

De største helte, 1996

Drengen der gik baglæns, 1994 (kortfilm)

Sidste omgang, 1993 (afgangsfilm fra Filmskolen)

Slaget på tasken, 1993

Sneblind, 1990

Spørgsmål:

Rukov siger: "Nu var alt, hvad der kom ud af min mund, eviggyldige sandheder. Jeg har stor foragt for det hykleri, der findes mellem mennesker". Kan I finde andre eksempler fra den virkelige verden, hvor folk pludselig opnår ubetinget anseelse – eller det omvendte? Hvad kan det skyldes?

Researchopgave:

Undersøg Orson Welles – hvad skete der med hans karriere efter *Citizen Kane* – kan det sammenlignes med Thomas Vinterbergs karriere? Diskutér hvad det betyder for en person, når man opnår succes i en tidlig alder.

¹ Aggersbjerg, Marcus: *Rukov – et portræt*, People's Press, 2010.

Dogme95

Dogme95 er det, der ligger til grund for den succes, dansk film oplevede i slutningen af 90'erne og frem. Fire instruktører satte sig ned i foråret 1995 og skrev et manifest, der forklarede instruktørkollektivets hensigt. Formålet var at modarbejde "visse tendenser" i samtidens film. Disse tendenser var ifølge de fire instruktører bl.a. skabelsen af illusion via teknik for at fremkalde følelser hos publikum og en overdreven brug af dramaturgi, der skaber forudsigelighed i handlingen.

For at bekæmpe dette lod de manifestet indeholde et regelsæt kaldet "Kyskhedsløftet". Det indeholder dogmer (regler), som instruktøren skal overholde, når han filmer. Nedenfor er regelsættet gengivet i sin fulde længde.

Kyskhedsløftet:

"Jeg lover at underkaste mig følgende regelsæt udarbejdet og konfirmeret af DOGME 95:

1. Optagelserne skal foregå på location. Rekvisitter og scenografi må ikke tilføres. (Hvis en bestemt rekvisit er nødvendig for en historie, må en location vælges hvor denne rekvisit forefindes.)
2. Lyden må aldrig produceres adskilt fra billedet eller omvendt. (Musik må altså ikke anvendes med mindre det forefindes på optagelsesstedet.)
3. Kameraet skal være båret. Al bevægelse eller stilstand, der kan opnås i hånden, er tilladt. (Filmen skal ikke foregå, hvor kameraet står, men der skal filmes, hvor filmen foregår.)
4. Filmen skal være farvefilm. Lyssætninger accepteres ikke. (Hvis der er for lidt lys til exponering, må scenen udgå eller en enkelt lampe påmonteres kameraet.)
5. Optisk arbejde, såvel som filtersætning af filmen er forbudt.
6. Filmen må ikke indeholde overfladisk action. (Mord, våben etc. må ikke forekomme.)
7. Tidsmæssig og geografisk fremmedgørelse er forbudt. (Det vil sige, at filmen foregår her og nu.)
8. Genrefilm accepteres ikke.
9. Filmformatet skal være Academy 35mm.
10. Instruktøren må ikke krediteres.

Ydermere lover jeg som instruktør at afstå fra at have en personlig smag! Jeg er ikke kunstner længere. Jeg lover at afstå fra at skabe et "værk", idet jeg prioriterer sekundet frem for helheden. Mit ypperste mål er at aftvinge mine personer og scenerier sandheden. Dette lover jeg vil ske med alle midler og på bekostning af al god smag og æstetik.

Således aflægger jeg KYSKHEDSLØFTET."

København, mandag den 13. marts 1995

På vegne af DOGME 95

Lars von Trier Thomas Vinterberg

Således forpligtede Vinterberg sig til at lave en film, der levede op til Dogme95's regler.

Festen blev den første film, der var lavet efter reglerne og hedder derfor også *Dogme#1*. Herefter fulgte Lars von Triers *Idioterne* og Søren Kragh-Jacobsens *Mifunes sidste sang*. Siden er der blevet produceret et væld af dogmefilm i både ind- og udland.

Spørgsmål:

Hvorfor tror I, instruktørerne følte, der var brug for dogmereglerne?

Hvordan kan det være givende at arbejde med faste rammer som eksempelvis *Kyskhedsløftet* indeholder?

Opgave:

Prøv at se et klip fra en film, der ikke benytter sig af dogmereglerne. Hvad ville der ske med filmen, hvis den skulle leve op til reglerne? – Eksempelvis med lydsiden, lyset, skuespillet osv.

Omvendt: Hvordan ville *Festen* være, hvis det ikke var en dogmefilm? Ville det være den samme film?

Fra virkelighed til fiktion

- Historien om Allan

Mange kunstnere henter inspiration i virkeligheden, når de skal skrive deres historier. Således er det både i filmen og på teatret almindeligt, at historier bygger på virkelige hændelser i større eller mindre grad. Fra filmens verden kender vi for eksempel *127 hours* og *The Social Network*, som begge er fra 2010 og "based on a true story".

Også *Festen* er inspireret af en virkelig historie. Her viste det sig dog senere, at virkeligheden var opdigtet! I 1996 fortalte en mand ved navn Allan sin historie i radioprogrammet *Koplevs Krydsfelt* på P1. Han berettede om, hvordan han var blevet misbrugt som barn og sidenhen afslørede det i en tale. Han fortalte også, at hans tvillingesøster havde begået selvmord.

Netop den historie inspirerede Thomas Vinterberg til at skrive manuskriptet til *Festen*. Naturligvis blev Allans historie transformeret til at passe ind i en filmfortælling, for det er klart, at virkeligheden ikke kan overføres direkte til det store lærred. En fiktionsfilm kræver nemlig en stram dramatisk opbygning og nogle klare karakterer, man kan identificere sig med, og det leverer virkeligheden sjældent uden videre.

En journalist fatter dog mistanke til Allans historie og begynder at grave i sagen. Han må dog give op, og først to år senere opstøver en anden journalist, ved navn Lisbeth Jessen, Allan. Hun ender med at lave en radiomontage, som hedder "Efter festen", hvor Vinterberg og Allan mødes. Allan havde ingen idé om, at det var hans historie, der lå til grund for *Festen*.

Det viser sig efterfølgende, at Allans historie er det pure opspind, og at han kort tid efter programmet *Koplevs Krydsfelt* blev indlagt på et psykiatrisk hospital for en periode.

For Vinterberg og filmen er det intet problem, at virkeligheden viste sig at være opspind – fiktion er som bekendt ikke forpligtet på sandheden. Til gengæld kan der stilles spørgsmålstejn ved, at Allans historie blev fortalt i et journalistisk program, hvor den blev taget for gode varer. Det er nemlig forskellen på fiktion og journalistik – fiktionen må digte videre i modsætning til journalistikken, der skal fortælle sandheden.

Spørgsmål:

Kender du andre eksempler på film/teater, der er inspireret af virkeligheden? I hvor høj grad benytter de enkelte eksempler sig af virkeligheden?

Hvilke etiske problemer kan der opstå, når man bruger virkeligheden som afsæt for en historie?

Opgave:

Undersøg en tv-oversigt. Forsøg at del programmerne op i fiktion/underholdning og fakta – argumentér for opdelingen overfor resten af klassen.

Hvordan kan man være sikker på noget er fakta? Undersøg virkemidler i hhv. fakta og fiktionsprogrammer/film.

Mere information om *Festen*, dogme, Allan-historien og de to manuskriptforfattere kan bl.a. findes her: dfi.dk, ekko.dk, Marcus Aggersbjergs bog *Rukov – et portræt*, bogen *Festen* udgivet af Forlaget Per Kofod 1998, samt på dr.dk - søg på "efter festen" og du finder radioudsendelsen med Allan og Thomas Vinterberg.

Historien

Begravelsen er en selvstændig fortsættelse af *Festen* og finder sted 10 år efter fejringen af patriarken Helges 60-årsfødselsdag. Helge er nu død, og familien samles for at begrave ham. De fleste af familiemedlemmerne har ikke set hinanden siden den skæbnesvangre fødselsdagsfest for 10 år siden, hvor Christian i en tale afslørede, hvordan faren havde misbrugt ham seksuelt. Hvor Christian dengang var offeret, skal det vise sig at han i *Begravelsen* selv bliver bødlen.

Helges enke Else tager imod sine tre børn på det familieejede hotel, og hendes ene ønske for aftenen er, at den skal blive munter.

Den yngste søn Michael er blevet skilt fra sin tidligere kone og er nu i et forhold med Sofie, der skal møde familien Klengenfeldt-Hansen for første gang. Michael har i de forgangne år arbejdet hårdt på at få sit aggressive temperament under kontrol, og han viser sig hurtigt at være den af de tre søskende, der fælder flest tårer. De to har Michaels ældste søn Henning med.

Helene, som er Michaels søster, har efterladt sin nye mand Lee derhjemme med deres seks børn og er derfor kommet til begravelsen alene. Hun er stadig lige så uforskammet som tidligere men fast besluttet på at bringe familien sammen igen. Hun ønsker en helt almindelig familie, som kan ses til jul og påske.

Endelig er også den ældste søn Christian hjemvendt fra Paris med sin kone Pia, der tidligere var stuepige på hotellet. Deres sexliv er gået helt i stå, og Pia har derfor pakket kufferten med lækkert lingerie, i håbet om at det kan hjælpe dem på vej.

Tillige er kokken Kim tilbage i køkkenet, så alle kan få mørbradgryde som i gamle dage.

Men allerede fra starten begynder fortiden at sætte sit præg på de hjemvendte søskende, og der går ikke lang tid, før selv den nytilkomne Sofie ved besked om familiens mørke hemmelighed. Faderen Helges misbrug af Christian, da han var barn.

Selvom alle er indstillet på at kæmpe imod minderne og komme videre, lader det sig ikke gøre så let. Konflikterne og uenighederne ligger lige under overfladen, og de kommer til udtryk i barske og sarkastiske meningsudvekslinger.

Helt galt går det, da en strømafbrydelse mørklægger huset, og fortidens spøgelser begynder at gå igen.

Den lille Henning er pludselig blevet bleg og vil ikke tale med nogen. Men det er meningen, at det skal være en munter aften, og så må Henning vente lidt, imens Sofie offentliggør hende og Michaels forlovelse.

Henning er dog ikke den eneste, der lader til at have oplevet noget i mørket. Også Pia virker anderledes.

Langsomt men sikkert går det op for alle i huset, at Christian har forbrudt sig mod Henning. Christian beslutter sig for at fortælle Michael, hvad han har gjort. Da Michael får det at vide, forsøger han at kontrollere sig selv – hans højeste ønske er, at familien skal stå sammen. Men til sidst bliver det for meget for ham. Hans gamle, aggressive natur vender tilbage, og han ender med at slå sin bror ihjel.

Tragedien

Som det fremgår, er *Begravelsen* alt andet end munter og lykkelig. Slutningen er helt uforsonligt trist, og forløbet, der leder op til, at Michael dræber sin bror Christian, er en lang række af begivenheder, hvor historien konstant bevæger sig fra skidt, til ondt, til endnu værre. Man kan måske godt undre sig over, hvad vi som tilskuere skal bruge en så trist historie til. Bliver man ikke bare nedtrykt og opgivende af at se en så negativ teaterforestilling, hvor alt håb er ude? Ville det ikke have været bedre med en slutning, hvor familien trods alt får styr på tingene uden drab og død – fx hvor Christian indvilger i at gå i terapi, så han kan holde op med at være pædofil? Jo, man kunne selvfølgelig tænke sig andre, mere opløftende slutninger, men så ville *Begravelsen* ikke være det, den er, nemlig en rendyrket tragedie. For at forstå formålet med tragedier kan man gå tilbage til tragediernes rødder i oldtidens Grækenland, og man kan der finde nogle forklaringer på, hvordan tragedier virker.

Den vigtigste bog om tragedier kaldes på dansk *Poetikken*, og den er skrevet af den græske filosof, Aristoteles omkring år 335 f.v.t. I bogen beskriver han den græske tragedie. I sin beskrivelse af tragedien bruger Aristoteles en række begreber, som fortsat i dag kan hjælpe os til at forstå tragedier:

- **Katharsis** betyder "renselse" eller "rystelse" og Aristoteles skriver, at Katharsis er selve tragediens formål, men desværre skriver han meget lidt om, hvad det egentligt er. Han mener, at tragedien giver sin tilskuer katharsis, fordi den vækker følelserne frygt og medlidenhed. Teater- og litteraturteoretikere har i flere århundreder diskuteret, hvordan man bedst skal fortolke katharsis, og der er nogenlunde enighed om, at katharsis er en slags lettelse eller befrielse, man kan opleve, *efter* at man har oplevet noget grusomt. Lidt på samme måde, som hvis man græder og er helt fortvivlet: bagefter kan man føle sig lettet, og faktisk har man det lidt bedre. På samme måde kan en tragedie "rense" og "lette" os, fordi dens historie er så grusom.

- **Peripeti** betyder vendepunkt. En tragedier må og skal ifølge Aristoteles have en klar peripeti, dvs. et punkt, hvor handlingen tager en overraskende vending. Peripetien skal følge som en nødvendighed af handlingens begyndelse, men den skal alligevel være uforudsigelig nok til, at tilskuerne overraskes af den. Aristoteles synes, tragedier fungerer bedst, hvis peripetien ligger lige i midten.

- **Anagnorisis** er betegnelsen for det punkt i handlingen, hvor hovedpersonen (eller "helten", som Aristoteles kalder ham) forstår, hvad Peripetien betyder. Anagnorisis er en "genkendelse" eller "erkendelse", dvs. en scene i tragedien, hvor helten pludselig indser, hvad det er, han har gjort og hvilke grusomme konsekvenser, det må have.

- **Hamartia** oversættes som regel med "fejlgreb". Det er den del af handlingen, der ligger før peripeti og anagnorisis, hvor helten begår en fejl, som hurtigt sætter handlingen i gang. Aristoteles skriver, at det skal være en fejl, som tilskuerne også selv ville kunne begå, altså noget, som enhver af os kunne komme til at gøre, hvis vi var i samme situation som helten. Dog må helten ikke være *helt* uskyldig i sit fejlgreb: det skal være en slags "smutter", som vi som tilskuere godt kan sætte os ind i, så vi tænker: "Ja, OK, det kan jo ske, det der, selvom man helst ikke skal gøre sådan".

- **Mythos** er selve tragediens handling, altså selve historien. Her havde de græske tragediedigtere det lidt lettere end nutidens manuskriptforfattere, for de skulle altid tage deres historie fra den græske mytologi. De behøvede altså ikke at finde på det hele selv. Men Aristoteles forklarer, at man ikke kan bruge en hvilken som helst myte til en tragedie. Hvis tragedien skal virke (altså hvis der skal komme katharsis ud af det), så må mythos, altså handlingen, indeholde noget grusomt. Og det mest grusomme er for Aristoteles to ting: sex og mord i familien. En god tragedie indeholder familiemedlemmer, der enten har sex med hinanden eller slår hinanden ihjel. Eller endnu bedre: begge dele.

- **Deus ex Machina** betyder faktisk "Gud via maskine". I oldtidens græske teatre var der en stor kran, som blev brugt til at sende en skuespiller ned på scenen fra oven, hvis man skulle spille en græsk gud. Guden, der kommer ind på scenen via kran, greb ofte afgørende ind i handlingen, så historien kunne fortælles færdig. Efter Aristoteles' mening er brugen af Deus ex Machina en slags nødløsning, fordi den er urealistisk, og han mener, digterne bør undgå grebet.

Hvis man skal bruge Aristoteles' begreber i forholdt til en tekst som *Begravelsen*, må man først finde ud af, hvem der er tragediens hovedperson, og her er det mest oplagt at vælge Christian. Han er den intelligente og stærke mand, vi gerne vil identificere os med, og som familiens ældste søn, er han også dens naturlige samlingspunkt, nu hvor familiens far, Helge, er død. Men Christian begår jo et fejltrin, en hamartia, og det er, at han forgriber sig på sin brors søn, Henning. I *Begravelsen* er Christians hamartia samtidigt tragediens vendepunkt, dens peripeti. Indtil strømmen går i huset, og Christian forgriber sig på Henning, handler historien om, hvorvidt denne familie kan finde sammen igen og se mere til hinanden, nu hvor den onde far, Helge, er død. Efter overgrebet vender handlingen om, og nu er spørgsmålet: kan overgrebet skjules for Hennings far (som jo er Christians hidsige bror, Michael), eller slipper sandheden ud og dermed helvede løs? Fra og med overgrebet drives handlingen fremad af viden og ikke-viden: Først er der tre, der kender til overgrebet: offeret Henning, gerningsmanden Christian og Christians kone Pia, som simpelthen så overgrebet finde sted. Derpå finder Christians søster, Helene ud af, hvad der er foregået, og derpå opdager kokken det også. I en scene mellem kokken og Christian kommer Christians anagnorisis, idet der er i samtale med kok-

ken, at Christian forstår de fulde konsekvenser af sin handling: han har ødelagt familiens chancer for forsoning, og han kan i bedste fald stikke af. Og i værste fald? I tragedier går det altid så skidt, som det kan, og det gør det også her: Michael finder også ud af, at Christian har forgrebet sig på Michaels søn, Henning, og selvom han prøver at holde sit raseri i ave, går det galt, og Michael dræber brutalt sin bror på et badeværelse.

Undervejs mod katastrofen anvender Vinterberg og Rukow en vigtig Deus ex Machina: de lader den afdøde far, Helge optræde som et spøgelse, der hjemsøger flere af personerne. Spøgelset forklarer bl.a. Michaels nye kone, Sofie, hvordan et overgreb kan finde sted, hvordan den pædofile tænker. Helge sammenligner det med alle mulige andre synder og med "almindelig" liderlighed, og selvom hans forklaringer ikke får tilskueren til at tilgive Christian og alle andre pædofile, så har spøgelset Helge alligevel den funktion, at han gør det lettere for tilskueren at sympatisere med Christian og forstå hans fejlgreb.

Hvorvidt *Begravelsen* er vellykket som tragedie, dvs. hvorvidt den fremkalder katharsis hos tilskuerne afhænger dels af den enkelte tilskuers temperament og stemning, dels af det, Aristoteles kalder opsis. Med opsis tænker han på selve den iscenesættelse, som teksten får af instruktøren, scenografen og skuespillerne. Den eneste måde, hvorpå man kan finde ud af, om *Begravelsen* giver katharsis, dvs. om den virker, er ved at se opsis: forestillingen.

Filmen og Teatret

I tidens løb er der blevet fortalt mange gode historier på teatret. En stor del af disse fortællinger har før eller siden fundet vej til filmen. Tænkt bare på Shakespeares *Hamlet* som er lavet i flere udgaver og Baz Luhrmanns *Romeo og Julie* fra 1996. I nyere tid er det også begyndt at gå den anden vej. Filmen bliver overført til scenen. To vidt forskellige eksempler er *A Clockwork Orange* og *Jul i Gammelby*, begge blev opført på Aalborg Teater, hhv. i 2009 og 2007.

I tillæg til at film og teaterstykker regelmæssigt overføres til andre medier, er der også personer, som ubeværet skifter mellem de to medier. Det perfekte eksempel er Ingmar Bergman, som bl.a. står bag *Scener fra et ægteskab* og *Fanny og Alexander*, som begge er både spillefilm, tv-serier og teaterstykker. Ligeledes kan Thomas Vinterberg betragtes som en person, der vellykket gør karriere både indenfor film og på teater. Hans film *Festen* blev som bekendt til teater og har været opført adskillige gange. Efterfølgende blev han også teaterinstruktør – nemlig på sin egen *Begravelsen* på Burgtheater i Wien. Netop nu høster han ros for sit stykke *Kollektivet* og sin instruktion af dette på samme teater.

Adaption

Når fortællinger overføres fra et medie til et andet, kaldes det adaption. Vi kender det måske bedst fra bøger, der bliver til film så som *Harry Potter* eller Stieg Larssons millenniumtrilogi. Men det er altså også almindeligt, at film overføres til teatret og omvendt.

Det er klart, når man vælger at overføre en historie fra et medie til et andet, så er det fordi, noget i den pågældende historie tiltaler én. Det kan være selve fortællingen, emnet, et bestemt visuelt eller auditivt udtryk, en stemning, en stil eller noget helt andet.

At overføre en fortælling til et andet medie kan gøre, at en historie kan anskues fra en ny vinkel. Den enkelte adaption skal gerne give det nye medie mulighed for at fremvise dets forer og kendetegn, så det fortæller historien bedst muligt. Men det er også netop her, man skal være opmærksom. Medierne fortæller nemlig ikke deres historier ens.

Filmen har igennem mange år fortrinsvist fortalt sine historier gennem den såkaldte berettermodel (Hollywoodmodellen). Filmen har også en masse teknisk udstyr, som gør det muligt at lave forskellige indstillinger med kameraet og panorere samt zoome. På grund af måden man optager på, er det også muligt hurtigt at flytte sig i tid og sted. Gennem efterbehandling er det desuden muligt at applicere special effects og redigere i optagelserne.

Teatret derimod har ikke samme muligheder og er i høj grad afhængigt af tilskuerens forestillingsevne og fantasi. Til gengæld er det helt særegent at publikum og skuespillere er tilstede fysisk i samme rum. På teatret er der desuden også en stærk tradition for, at skuespillerne kommunikerer med publikum, og på den ene eller den anden måde nedbryder den fjerde væg. Det medfører også, at historier på teatret ofte rent

dramaturgisk fortælles på en anden måde end med den klassiske berettermodel. Hvor filmen ofte har et meget naturalistisk udtryk, er teatret ofte stiliseret i en eller anden grad, og vi er bevidste om, at det er en scenografi, vi ser på scenen.

En helt anden fortællemåde ses i romanen hvor karakterernes indre liv udredes i lange tekstpassager – vi hører deres tanker og får lange beskrivelser af omgivelserne og karakterernes udseende. Det er sværere både på film og teater. Her må vi lære karaktererne at kende gennem deres udseende og handlinger, som det fremstilles af skuespilleren.

Det er vigtigt, at tage hensyn til disse forskelle mellem medierne når man overfører historier – ellers risikerer man, at adaptionen falder til jorden. På den anden side skabes det nye netop, når nogle særpræg oversættes fra et medie til et andet.

Vinterberg går til teatret

Når en mand som Thomas Vinterberg, som kommer fra filmens verden, går til teatret, er det derfor også indlysende, at han bringer nogle træk fra filmen med sig. Det gælder uanset, om det er som manuskriptforfatter eller som instruktør. Det kan blandt andet ses på dialogen i *Begravelsen*, som nærmest har karakter af "small-talk". Den virker yderst realistisk.

Noget andet, der ses tydeligt, er den dramaturgiske opbygning – her er tale om en klar tragediestruktur (læs mere i afsnittet Tragedien). Den struktur minder meget om den klassiske berettermodel. Som nævnt ovenfor er det en model, som i nyere dramatik ofte gemmes væk til fordel for andre strukturer. Eksempelvis er det svært at forestille sig en dramtiker som tyske Roland Schimmelpfennig skrive et drama med den opbygning (tænk på *Den gyldne drage*, som blev spillet på Aalborg Teater i efteråret 2011). Berettermodellens struktur er dog opfundet i teatret og er derfor på ingen måde fremmed.

På den måde bliver der tale om en slags remediering, og for at det skal blive vellykket, må man foretage en medial oversættelse.

Lektor på Aarhus Universitet Erik Exe Christoffersen forklarer remediering på følgende måde:

"Remediering er et træk i mediekulturen, som ikke bare findes i teatret, men i alle kunstarter, og som kan skabe tværæstetiske hybride medier og genrer. Begrebet dækker over en kreativ *oversættelse*, *kopiering* eller *overførsel* fra et medium til et andet. Ofte har det karakter af opgradering eller digitalisering af analoge medier. Men det kan altså også fungere omvendt, altså en slags nedgradering fra det digitale til det analoge, hvis vi betragter film som et digitalt medium og teatret som et analogt, der udfoldes i tid og rum."²

Det betyder, at når folk arbejder med flere medier, kan de opfinde andre former og løsninger end dem, vi er vant til at se i et givent medie. Ofte til gavn for både tilskuer og medie.

² <http://www.peripeti.dk/2009/06/03/265/> (5/1-2012).

Spørgsmål:

Hvilke historier kender du, der er fortalt i flere forskellige medier? – Hvordan påvirker mediet historien?

Eks: Er der nogle dele/karakterer/handlinger der får større vægt i et medie?

Hvordan kommunikeres omgivelserne i de forskellige medier?

Ændres/udelades/tilføres der hændelser og situationer fra et medie til et andet?

Kan *Begravelsen* overføres direkte til film?

Familiekritikken

Ud over at være en tragedie er *Begravelsen* også et drama, der på mange måder viderefører en længere tradition for det, man kunne kalde "familiekritik". Navnlig den norske forfatter Henrik Ibsens dramaer fra slutningen af 1800-tallet behandler familien, dvs. den lille, nære, borgerlige familie, på en yderst kritisk måde. Siden Ibsen har en stor mængde dramatikere skrevet tekster, der på flere forskellige måder angriber familien, det gælder bl.a. Arthur Miller, Tennessee Williams, Lars Norén og seneste Tracy Lett, hvis drama *August: Osage County* blev opført i denne sæson på Aalborg Teater. Disse forfatteres dramaer kaldes også "family plays", og de er næsten altid opbygget som tragedier af samme type som *Begravelsen*: Vi møder en kerne-familie, lærer dens medlemmer at kende, og langsomt men sikkert rulles fortiden op, eller der indtræffer en begivenhed, der afslører, at familien slet ikke er så lykkelig, som den skulle forestille, men derimod ofte nærmest bundrården. Handlingerne i disse familietragedier involverer tit og ofte incest og/eller mord i familien – Aristoteles ville nok have elsket dem.

Men hvad er der galt med den gode, lille kernefamilie bestående af far mor og børn, siden den skal stilles i så dårligt lys? Familiekritikken har flere forklaringer, men den måske vigtigste er i sidste ende en politisk forklaring: Hvis man gerne vil ændre samfundet til det bedre (fx skabe mere retfærdighed og mere lighed), må man ændre den måde, vi tænker på, og det kan man bl.a. gøre v.h.a. fortællinger, herunder teaterforestillinger. Og hvad er det, der styrer vores måde at tænke og handle på? Når sociologer ³ har forsøgt at undersøge, hvad der styrer moral og tankesæt hos enkeltindivider og hele samfund, har de ofte peget på forskellige samfundsinstitutioner, der udgør autoriteter, som de fleste mennesker føler, de skal rette sig efter. Disse institutioner kan være fx kirken, hæren, skolen eller arbejdspladsen – alt sammen steder, hvor der er en overordnet (præsten, officeren, læreren, chefen), der fortæller nogen underordnede, hvordan de skal opføre sig. Men i flere undersøgelser viser det sig, at den institution, der har klart størst opdragende funktion og som indeholder den stærkeste autoritet, er familien. Familien er den første institution, vi lærer at kende (vi fødes jo ind i den), og vi oplever den ikke som autoritet på samme måde som de andre, mere "ydre" autoriteter, fordi vi tager familien og dens regler for givet. Vi stiller med andre ord ikke spørgsmål til familien, og det giver den en enorm magt. Men det, vi lærer af familien er ikke altid af det bedste. Op i gennem historien har familien været bærer af værdier som kvindeundertrykkelse (far bestemmer, mor laver mad), undertykkelse af kreativitet (du skal ikke pjatte, du skal tjene til føden) og homofobi (du skal sikre

³ De sociologiske undersøgelser af familien er mange, og de begyndte allerede med Karl Marx i 1800-tallet. Senere har bl.a. den tyske sociolog og filosof, Max Horkheimer undersøgt autoriteter i samfundet og fundet frem til, at familien er den mest dominerende. Hans undersøgelse findes i: Max Horkheimer: „Autorität und Familie“, in: Gesammelte Schriften, Band 3: Schriften 1931-1936, Frankfurt a.M. 1988.

slægten og få børn). Men også i mere grundlæggende forstand, kan man betragte familien som en undertrykkende og egoistisk institution: I stedet for at arbejde for at hjælpe alle i samfundet, fokuserer familien på sine egne medlemmer og kun dem. Kernefamilien har kort sagt en tendens til at lukke sig om sine medlemmer og insistere på, at hvert enkelt medlem kun kan blive lykkeligt i kraft af netop familien. Så hvis en dramatiker ønsker at ændre samfundet og angribe dets undertrykkende institutioner, så er familien det mest oplagte og det mest nødvendige sted at sætte ind. Det er samtidigt her, det gør mest ondt for tilskuerne: Vi kan godt holde ud, at kirken eller skolen er forkert, men at selve familien er det – det rammer os hårdt.

Nu kunne man tænke, at *Begravelsen* ikke handler om familier som sådan, men om en bestemt familie (den klingefeldt-hansenske) med et helt bestemt problem (pædofil incest). Det er naturligvis sandt, men ved at fortælle netop denne historie, fanger Vinterberg & Rukov så at sige den almindelige familie i det værst tænkelige øjeblik. Eller anderledes formuleret: han sætter familiens grundlæggende problem markant på spidsen. Hvis man er enig i den familiekritik, der handler om, at familien lukker sig om sig selv og lukker alt andet ude, må man også være enig i, at der er noget i enhver familie, der i yderste konsekvens drømmer om at begå incest. Og ved at fortælle sin incesthistorie, rammer Vinterberg & Rukow derfor alle dem, der kommer fra en kernefamilie med de indbyggede, negative tendenser.

Spørgsmål til diskussion:

- Er familiekritikken, som den er skitseret i dette kapitel overdrevet, eller er der noget om snakken?
- Hvilke værdier dominerer i din familie? Hvad er "godt" og "skidt" hjemme hos jer?
- Hvis man nu er enig i, at kernefamilien er en dårlig institution, hvordan kunne man så leve?

Researchopgave:

Hvad er Vinterbergs egen familiebaggrund?

Holdet bag forestillingen



Morten Kirkskov: Instruktør

Uddannelse: Skuespillerskolen ved Odense Teater, 1990.

Har spillet adskillige roller på teater, film og tv før han blev chef på Aalborg Teater i 2011. Han har bl.a. medvirket i filmene *En kort en lang* (2001) og *Dirch* (2011), samt TV-serier som fx *TAXA*, *Krøniken*, *Sommer* og senest *Borgen*. Som det fremgår, er han sideløbende med sit nuværende job som teaterchef i Aalborg stadig aktiv som skuespiller.

Morten er desuden både instruktør og forfatter. Han debuterede med romanen *Kapgang* (Gyldendal 2010), men har også skrevet både film- og teatermanuskripter.

Med *Begravelsen* er det fjerde gang, Morten instruerer på Aalborg Teater.



Thomas Bjørnager: Scenograf

Uddannelse: Arkitekt fra Det Kongelige Kunstakademis Arkitektskole, 1998. Han har blandt andet skabt scenografi til Det Kongelige Teater, Aarhus Teater, Betty Nansen Teatret og Operaen. Siden 2011 har Thomas været teaterchef på Regionteatret i Møre og Romsdal i Norge.

Modtog Årets Reumert 2005 som bedste scenograf for *Farlige forbindelser* på Østre Gasværks Teater.



Martin Ringmose: spiller den ældste søn Christian

Uddannelse: Skuespillerskolen ved Aarhus Teater, 1996.

Har på Aalborg Teater spillet med i blandt andet: *Woyzeck*, *Dansk Design* og *Bavian*.

Modtog i 2011 en Reumert-pris for årets mandlige birolle i *Hellegkongersaften*.

Martin om at spille og forstå Christian:

"Den karakter, du spiller, begår et frygteligt overgreb mod en anden person – er sådanne karakterer sværere at spille end andre?"

"Nej, det synes jeg faktisk ikke, de er. Jeg prøvede at tænke forbi det her overgreb og så mere tænke på dét at have nogle bestemte vilkår som menneske, der gør at man foretager en handling i sit liv, som man bitterligt fortryder. Det tror jeg, de fleste kan sætte sig ind i. Så netop den del

har været nem at finde ind til, og så tænker jeg som sagt ikke særlig meget på selve overgrebet. Vi laver heller ikke overgrebet direkte på scenen, så på den måde skal det ikke forsvares”.

”Christian afslører overfor flere af karaktererne, hvad han har gjort – hvorfor gør han det?”

”Jeg tror, der er flere planer i det. Jeg tror først og fremmest, han har et ønske om at blive udfriet fra den forbandelse, der hviler over ham – den pest eller byld, der sidder i ham. Han giver på sin vis faderen skylden for, at han er blevet, som han er, og det faderen har gjort ved ham, skal han have udfriet. Det lykkes så ikke i *Festen*, selvom han holder den her tale. Det sidder stadig i ham. Det, at afsløre overgrebet over for de andre, er derfor et andet forsøg på at komme ud med det – få nogle andre til at dele det sammen med ham og måske blive udfriet ad den vej. Det lykkes selvfølgelig ikke.

Derudover tror jeg, der er en stærk drift i de fleste mennesker for at kommunikere sig selv ud til andre. Hvis man nu tog alle minusser ud af at have begået det her voldsomme, horrible overgreb, så er der enormt meget samlet, destruktiv og fastlåst energi i det. Jeg vil tro, der går ekstremt mange tanker, mange drømme, meget dårlig samvittighed og meget kropsligt ubehag ind i sådan et overgreb. Og jeg tror, at man med så meget energimasse samlet på et sted har brug for at kommunikere det ud, i håbet om at det kan bevæges bare et stykke”.



Laura Kold: spiller Christians kone Pia

Uddannelse: Skuespillerskolen ved Odense Teater, 2005.

Har på Aalborg Teater spillet med i blandt andet: *Gasolin' teaterkoncert*, *Woyzeck* og *Nordkraft*.

Laura om at spille og forstå sin karakter Pia:

”Er det anderledes at spille en karakter, som allerede har optrådt på film?”

”Ja, der er en meget længere forhistorie, end man er vant til som skuespiller. Fordi det er en to'er, vi laver, så har vi en helt anden ballast med os. Normalt vil vi selv opfinde forhistorien, men her får vi en fælles erfaring med os automatisk. Den del af det er fantastisk. Så er der den anden del af det,

som er, at publikum og os selv har nogle specifikke ansigter på de her karakterer fra filmen *Festen*. På en eller anden måde spiller man så Trine Dyrholm, mere end man spiller Pia, som karakteren hedder. Men vi er alle enige om, at vi ikke skal tænke så meget på netop dét og i stedet få skabt vores egne karakterer”.

”Til sidst i stykket mærker vi, at Pia elsker Christian, på trods af alt han har gjort: Hvordan forstår og kommunikerer man den ubetingede kærlighed til ham som skuespiller?”

”Når jeg læser manuskriptet, forstår jeg Pia sådan, at hun altid har været forelsket i Christian. Lige fra den dag hun blev ansat på hotellet som meget ung pige, har hun elsket ham, og de har altid været rigtig gode venner. Han er hendes soulmate. Selvom hun gennemgår forskellige faser i stykket, efter hun opdager, hvad han har gjort, hvor hun både ønsker at slå ham ihjel og væmmes ved ham, så vender hun alligevel hele tiden tilbage til den kærlighed. Hvis man skal forklare hendes fortsatte kærlighed til ham, er det nok fordi, hun kender hans forhistorie – hun forsvare Christian, fordi hun ved, hvad han har været udsat for som barn og ikke synes, han selv er skyld i, at han har arvet det træk fra faderen. Hun finder et forsvar for ham ud af sin kærlighed til ham. Som menneske kan jeg egentlig godt selv forstå det, så jeg tror ikke, det bliver svært at kommunikere til et publikum”.



Lise Baastrup: spiller søsteren Helene

Uddannelse: Skuespillerskolen ved Aarhus Teater, 2010.

Har på Aalborg Teater spillet med i blandt andet: *Familien* og *Jul i Piletræerne*.

Lise om sit arbejde med karakteren og Helenes funktion i stykket:

"Hvordan føles det, at skulle sige de nogle gange horrible ting Helene siger i stykket?"

"Jeg ser Helene som havende en hel speciel funktion – en sandhedsfunktion, om man vil. Hun bliver nødt til at sige det, alle de andre tænker, og det alle de andre gerne vil sige. Nogle gang er det selvfølgelig nogle meget grænseoverskridende ting, hun siger, men det synes jeg bare er sjovt at få lov til som skuespiller – at være den, der har de lidt mere "under bæltstedet" og alt for ærlige replikker. Det er jo en familie, som fejrer alting ind under gulvtæppet, så det er fedt at spille den, der bare kommer ud med det hele".

"Paprika Steen spiller jo Helene i "Festen", og mange vil måske kunne huske hende i rollen – Har det haft nogen betydning for, hvordan du går til rollen som Helene på?"

"Ja, jeg laver jo ikke Helene karakteren radikalt om – det kan jeg ikke tillade mig. Jeg bliver nødt til at tage hensyn til det arbejde, Paprika Steen har gjort, for Helene er jo en helt speciel type. Med derudover kan jeg hverken kopiere Paprika Steen eller prøve at komme til at ligne hende. Det ville aldrig lykkes, og derfor ville det bare blive mærkeligt, hvis jeg gjorde forsøget. Jeg kan lægge mig op ad en stil, men jeg er nødt til at gøre det, som Lise vil gøre det – ellers bliver det ikke ærligt. Jeg bliver nødt til at gøre det på min egne måde".



Mads Rømer Brolin-Tani: spiller kokken Kim

Uddannelse: Skuespillerskolen ved Odense Teater, 2009.

Har på Aalborg Teater spillet med i blandt andet: *Den gyldne drage* og *Invasion!*

Modtog i 2010 en Reumert Talentpris.

Mads om at spille kokken Kim og spille sammen med et barn:

"Din karakter er særlig, fordi han ikke er i familie med de andre – hvordan stiller det ham?"

"Det stiller ham på den måde, at han er udenfor alt det lort, som der er i familier. Vi (skuespillerne og instruktøren) har lige snakket om, at Kims forhold til Christian er det mest rene kærlighedsforhold, der er i den her forestilling, fordi de ikke er i familie, og de har ikke noget seksuelt forhold – de er simpelthen bare venner. Det gør, at selvom Kim er meget påvirket af alt det, som sker og som har fundet sted, så er han stadig bare ansat. Som ven kan man altid stille sig udenfor det hele og sige, at hvis man ikke gider dem, så kan man bare smutte. Det kan man ikke med familie".

”Du spiller sammen med en dreng i en scene – hvordan er det at spille over for et barn i forhold til at spille over for kollegaer på teatret?”

”Nu er vi jo lige startet. Men indtil videre er det anderledes på den måde, at de to drenge er helt nye og derfor ikke har prøvet den her slags før. Så derfor er det helt fra, at man skal huske at tale så højt, at folk kan høre én, til at man helst skal sige det, der står i manuskriptet. På en måde får jeg ikke så meget tilbage, som man ville gøre med en erfaren skuespiller. Jeg har jo nogle forventninger til, at min medspiller tolker og spiller tingene på en bestemt måde – det gør børn ikke, de siger bare tingene ligeud. Men det gør også, at der kommer nogle sjovere ting frem. Så hvis man nu dropper al det der analyse og bare siger det, der står, så er der også noget sjovt og spændende i det. Og så er det fedt med deres begejstring. Det er et stort produktionsapparat, som er bag forestillingen, og det, synes de, er helt vildt fedt. Det gør også, at man selv bliver tændt. Man bliver sådan helt: ”Nu skal vi fandme lave teater!””.



Steffen Eriksen: spiller den yngste bror Michael

Uddannelse: Skuespillerskolen ved Odense Teater, 2003. Har på Aalborg Teater spillet med i blandt andet: *3 søstre*, *Troldmanden fra Oz* og *Don Ranudo*.

Steffen om at lave voldelige scener og spille sin karakter Michael:

”I slutningen har du en meget voldsom scene sammen med Martin – hvordan er det at lave sådanne scener?”

”Jamen, de bliver lavet utroligt teknisk. Man laver scenen i samarbejde med en stuntmand eller en koreograf. På den måde bliver der lavet en hel koreograferet scene, som man så øver igen og igen, indtil den bliver naturlig. Og derefter kan man jo løsne lidt op på det. Det er ligesom, hvis du skal lave en fægtescene. Der bliver man nødt til at lave en serie, man følger hver gang – og så gælder det selvfølgelig om at passe på hinanden. Det skal jo se voldsomt ud, uden der er nogen, som kommer til skade. Derfor bliver man nødt til at gøre det meget teknisk allerede fra starten. Der er en masse tricks, der får det til at se voldsommere ud, end det er. For det er selvfølgelig det, vi skal prøve at opnå med scenen – at den ser voldsom ud”.

”Føler du som skuespiller, det er hårdt at spille sådan en scene?”

”Det er fysisk hårdt, og man bruger en masse kræfter på det. Og så har man jo opbygget en vis emotion i selve spillet og som karakter. Men selve slagsmålet skal gerne være fuldstændig sikkert, så ingen er usikre på, hvad der sker, for hvis man først er det, så er det, alle fejlene opstår”.

”I ”Festen” var Michael utrolig hidsig og voldsom – her er han tilsyneladende mere voksen, fattet og afklaret indtil sidste scene: Hvordan balancerer man de to sider af karakteren som skuespiller?”

”Man forsøger sig lidt frem. Teksten hjælper os jo ved at vise de sprækker, hvor min karakter Michael ligger ud mod de andre, og man ser hans hidsighed. Så på den måde får man hjælp gennem manuskriptet og i arbejdet med instruktøren. Ellers ligger det vel latent hos de fleste mennesker, at man er rolig og fattet, indtil man pludselig ikke er det mere. Så må man jo prøve som skuespiller at skrue op og ned for den knap, så det bliver mere ekstremt, end jeg selv ville være i virkeligheden. Selvom jeg da godt kender til at miste

tålmodigheden og stå og råbe og skrike og være forbandet over nogle ting. Det tror jeg, de fleste kender til”.



Amalie Dollerup: spiller Michaels kæreste Sofie

Uddannelse: Skuespillerskolen ved Aarhus Teater, 2010.

Har på Aalborg Teater spillet med i blandt andet: *Familien* og *Den gyldne drage*.

Amalie om sin karakter Sofie:

”Hvilken funktion har din karakter Sofie i forhold til de andre figurer i forestillingen”?

”Den vigtigste funktion er helt klart, at hun er den nye, og at hun ikke kender særlig meget til familiens fortid på forhånd. I starten er hun den positive og optimistiske, og det bevarer hun også ret langt hen ad vejen. Men det

bliver svært, når det bliver mere alvorligt, og hun finder ud af, hvad der egentlig er på spil.

Desuden er hun Michaels faste støtte, der sørger for, at han ikke bryder ud i aggressive anfald flere gange om dagen. Og hun bliver faktisk også en støtte for resten af familien. Hun beroliger de andre, og hun er den, folk kommer til, fordi hun netop ikke er forudindtaget og ikke har fortiden til fælles med dem”.

”Da Sofie finder ud af, hvad Christian har gjort mod drengen, går hun fra at ville kontakte diverse myndigheder til at ville få Henning til at tie stille. Hvad sker der med hende i den scene”?

”Hun ændrer mening, da Pia siger, at drengen næppe har glæde af, at alle i huset kommer op at slås på grund af ham. Pia siger, det ikke skal gå ud over drengen, og han derfor må overtales til at tie stille. Selvom Sofie er på vej i en helt anden retning end Pia og vil melde Christian, så er det vigtigste også for hende, at drengen har det godt. Hun er også lidt beruset, og hvad gør man egentlig i den situation? Derfor er det heller ikke en rationelt beslutning, at få drengen til at tie stille. Uanset er det Henning, der er det vigtigste for hende, da hun er blevet en slags papmor for ham og føler et kæmpe ansvar. Derfor må det også være ham, hun tager sig af først og fremmest”.



Marianne Høgsbro: spiller moderen Else

Uddannelse: Statens Teaterskole, 1979.

Har på Aalborg Teater spillet med i blandt andet: *Pornografi*, *Don Ranudo*, *Glasmageriet* og *Familien*.

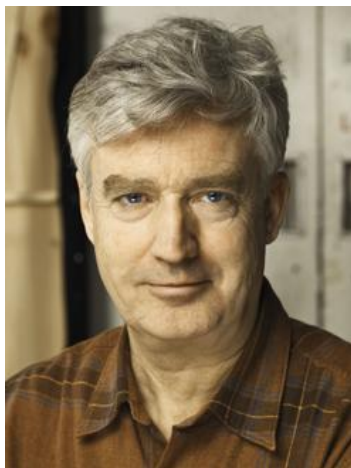
Marianne om at spille med i en tragedie og sin karakter Else:

”Er det hårdere at være skuespiller i et stykke, der er så rendyrket tragisk”?

”Det er jo både tragisk og frastødende stof. Men min rolle fylder så lidt – sådan helt konkret i hvert fald, så selvom stoffet er så frastødende, som det er, kan jeg ikke sige, at det for mit vedkommende er hårdt at arbejde med”.

"Hvad repræsenterer Else i stykket"?

"For Else er alt det ubehagelige i tilværelsen ikkeeksisterende, hvis bare der ikke tales om det. Hun er en mester i fortrængning, og det har katastrofale følger for hele hendes familie, som vi ser i *Begravelsen*. Det er tilsyneladende hendes måde at forsøge at klare tilværelsen på".



Henrik Weel: spiller faderens genfærd Helge

Uddannelse: Skuespillerskolen ved Odense Teater, 1979.

Har på Aalborg Teater spillet med i blandt andet: *Kunst, Mød min hr. Mor* og *Liebhaberne*.

Henrik om spille sin karakter Helge:

"Er det anderledes at spille et genfærd end en "levende" karakter"?

"Nej. Vi (Henrik og instruktøren) har snakket om, at han går hjemmevant rundt i scenografien i noget, som kunne være en slåbrok eller lignende. Især i scenerne med sønnen Christian opfører han sig faktisk som et levende menneske, med det forbehold at han ikke fysisk kan gøre andet end at røre

Christian let på håret. Han er nok lidt anderledes over for de andre karakterer, end han er over for ham. Han skændes jo med Christian og har et meget tæt forhold til ham".

"Helge har jo gjort noget utilgiveligt. Hvor finder du sympatien for din karakter"?

"Man må prøve at sætte sig ind i karakteren og så forsøge at gøre ham til et troværdigt bud på et sådant menneske. Jeg har ladet mig fortælle, at ti procent af befolkningen på den ene eller den anden måde har været involveret i incest. Men man kan jo ikke gå ned i *Salling* og udpege de ti procent - sådan fungerer det ikke. Derfor må man finde et menneske som så mange andre. Det positive er, at han har en stor kærlighed til Christian – han elsker simpelthen drengen. Og han kan eller vil måske ikke forstå, at der er noget forkert, i det han gør. Derudover har Helge et projekt, der går ud på at få de andre til at forstå, at vi alle har drifter, og vi bliver nødt til at tilfredsstille dem, fordi vi simpelthen ikke kan lade være. På den måde bliver det måske også nemmere at forstå karakteren".

Teatergænger

Tips og tricks til din indre teatergænger

Teater er øjeblikkets kunst. Alt, hvad der foregår i teatersalen, sker kun én gang – også selvom en forestilling har været øvet mange gange. Man ved aldrig, om hælen knækker af skuespillerindens sko, teknikken fejler, eller om skuespillerne må improvisere midt i det hele.

På samme måde er publikum forskelligt hver aften, og de reagerer forskelligt på det, de ser på scenen. Publikum kan påvirke skuespillerne til at ændre på deres ellers indøvede spil eller måske blot levere deres replikker med et andet temperament end aftenen før.

Alt kan ske i teatersalen, og netop det adskiller teatret fra biografen eller fjernsynet hjemme i stuen: Skuespilleren spiller sin rolle, samtidig med publikum er i rummet og indånder samme luft. Derfor er det publikum, der skaber halvdelen af oplevelsen. Mange publikummer tror, at skuespillerne stort set ikke kan se og høre tilskuerne – eller at de i hvert fald ikke lægger mærke til dem. Det er helt forkert, for skuespillerne fornemmer altid, hvordan stemningen er i salen, om der bliver snakket undervejs, hostet meget, etc.

Her kommer et par tips og tricks til at få det bedste ud af teateroplevelsen, og samtidig vise at du har helt styr på det der med teateretikette:

- Efterlad overtøj og store tasker i garderoben - så er der bedre plads på sæderne.
- Kom i god tid og find din plads senest når klokken ringer. Dørene lukker præcist, og det er ikke sikkert, du får lov at komme ind efter, da det kan forstyrre skuespillerne og de andre publikummer.
- Sluk din mobiltelefon. Helt. Selvom den er på lydløs, kan den godt forstyrre lydanlægget i teatersalen.
- Host godt af, før forestillingen begynder, og hvis du skal hoste under forestillingen, så gør det så diskret som muligt og gerne midt i et scenskift.
- Følg godt med i handlingen. Prøv at se, hvor mange detaljer du kan få med og huske bagefter. Du kan evt. finde din "specialitet": lys, scenografi, skuespillet, en bestemt skuespiller. Det gør det bare endnu sjovere at gå i teatret.
- Det virker altid forstyrrende for de andre publikummer – og ikke mindst for skuespillerne, hvis tilskuerne taler sammen under forestillingen. Også hvis de hvisker. Vent med at snakke, til forestillingen er forbi.
- Det er ikke tilladt at medbringe drikkevarer i teatersalen, men slik må man gerne medbringe. Vi anbefaler dog vingummi og andre bløde typer frem for hårde bolsjer, hvis man altså er typer, der ikke kan leve uden at putte noget i munden hvert sekund.

Til gengæld er det mere end tilladt at grine, græde, blive overrasket eller forskrækket og ikke mindst klappe.

Hvis du husker og ikke mindst overholder vores tips, så er du:

Uddannet i den fornemme kunst "teateretikette" – rigtig god fornøjelse!

Tekstuddrag

SCENE 9

SALON - NAT

(Michael kommer ind. De er der alle sammen. Også kokken. De danser. Drikker cognac i lyset fra kaminen, pjatter, snik-snakker. Christian iagttager dette. Med vrede i sit blik. Kan ikke holde det ud mere. Da hans mor placerer et beroligende glas cognac i hans hånd, kan han ikke dy sig. Han slår på sit glas. Samtalen forstummer)

CHRISTIAN

Hej... Michael, jeg bliver nødt til at sige noget til dig.

MICHAEL

En tale? Han vil holde tale!

CHRISTIAN

Nej lad mig nu bare lige tale med...

ALLE

(I munden på Christian) Ikke holde tale/Det tæller ikke, du skal sidde ned/hov hov...

CHRISTIAN

JO HOLD NU KÆFT! NETOP DET HER BLIVER JEG NØDT TIL AT SIGE!!! JEG TALER MED MIN BROR? JEG BLIVER NØDT TIL AT TALE MED MIN BROR FOR HELVEDE!

MICHAEL

Hvad sker der?

(Alle lytter, Christian fortsætter)

CHRISTIAN

Michael, jeg skal fortælle dig noget om din dreng! Du ved, at lyset gik ud?

MICHAEL

Ja. Ja det ved jeg godt?

CHRISTIAN

Din dreng, Henning, var i bad. Han gik ned ad gangen og kaldte på jer, men I var alle sammen nedenunder. Han var drivvåd og havde stadig sæbe i håret, "hvad sker der med lyset", sagde han... Mor, jeg tror du skal gå ud. Kom... det er bedst sådan. Også for dig.

MICHAEL

Hvad fanden i helvede sker der Christian!?! Nu må du forklare mig hvad det her går ud på!?

CHRISTIAN

Hvis der er andre der har lyst til at gå, så gør...

MICHAEL

NU STOPPER DU... OG I BLIVER HER!! FORTÆL MIG HVAD DU SNAKKER OM.

CHRISTIAN

Ja ok, men...

MICHAEL

NU!

CHRISTIAN

Ok, Michael! Min elskede bror! Jeg fortæller dig det nu! Strømmen gik, jeg tændte et stearinlys for ham, så vi kunne se hinanden, og vi talte sammen. Som vi plejer, og jeg fortalte at jeg synes han sang meget smukt, og han fortalte at han går til kor og alt det der. Jeg sagde, at han skulle låne mit bad og... og bagefter ja... hans hud og hans hår var, stadig vådt og jeg spurgte om jeg skulle tørre ham. Så tørrede jeg ham, og der var mørkt og jeg... Så rørte jeg ved ham, og jeg bad ham om...

MICHAEL

(Afbryder) Hold nu kæft. Hvad er det du står og siger?

CHRISTIAN

Ja, det er det jeg siger. Jeg forgreb mig på ham!... Jeg rørte ved din dreng og fik ham til at gøre det samme ved mig. Det er sådan det er. Han er en smuk dreng. Det er et ekko, Michael... kan du ikke høre det? Et ekko!

(Michael kigger på Christian som om han er sindssyg. Han trækker usikkert væk fra sin bror)

MICHAEL

Er det rigtigt, hvad du siger? Har du gjort det?

CHRISTIAN

Ja. Det er rigtigt. Du kan spørge de andre.

MICHAEL

Ah, for helvede! Christian for helvede!

(Michael begynder at ryste)

CHRISTIAN

Jeg forstår, at du bliver vred.

MICHAEL

(Ryster endnu mere, ser oprørt på sin familie) Jeg ved godt, hvad I tror! Jeg ved godt, hvad I alle sammen vil have at jeg skal gøre!! Men jeg vil ikke!!! Det er min bror... Og jeg slår ikke på min familie! Vi står sammen!

CHRISTIAN

(Rækker ud efter Michael) Kom her, jeg...

MICHAEL

(Trækker hovedet til sig) Nej!... Ikke endnu. Lad nu være. Ikke endnu, jeg skal lige tale færdigt!
(Ryster af chok og fortvivlelse, men holder fast i sin plan) Jeg kom her i aften for at spørge, om du ville være min best man, om... om du ikke nok ville besøge os snart, der er blevet så flot på vores cafeteria, og... og jeg kom her for at få min familie igen, ikke også Helene!? Jul og påske.