



**Roskilde
University**

Kvindesprog

udtryk og det sete

Ryum, Ulla

Publication date:
1987

Citation for published version (APA):

Ryum, U. (1987). *Kvindesprog: udtryk og det sete*. Roskilde Universitet. Papirer om faglig formidling Nr. 10

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

**KVINDESPROG-
UDTRYK
OG DET SETE**

ulla ryum

ISBN 87-7349-102-0

© Ulla Ryum

Institut for Uddannelsesforskning,
Kommunikationsforskning og Videnskabsteori.
Roskilde Universitetscenter
Postbox 260
4000 Roskilde

Forside: Susanne Ankerlund.
Omslag: Kommunikationsuddannelsens Trykkeri.
Tryk: RUC's Trykkeri.
Oplag: 300
1. udgave.
april 1987

Indholdsfortegnelse.

OM DEN IKKE-ARISTOTELISKE FORTÆLLETEKNIK.....	1
Rapport från seminariet "Dramatikern i dialog med sin samtid"	
Udgivet af NTK 1982. Oslo.	
OM HVORDAN TIL TIDEN ELLER HVORFOR MED TIDEN.....	26
Forum for kvindeforskning. 1.årg. nr. 3 1981.	
Tema: Kvinder og sprog.	
KAN KVINDER SKRIVE DRAMATIK ?.....	31
Fra antologien: "Teatrets kvinder." Drama 84.	
OM DETTE OG HINT BLANDT ANDET.....	61
Forum for kvindeforskning. 3.årg. nr. 1 1983	
Tema: Den ny Åndelighed.	
FRA EN REJSE.....	67
Forum for kvindeforskning. 4.årg. nr. 2 1984	
FINDES DER EN KVINDELIG SÆRLIGHED ?.....	74
Fra antologien: "Sprog og køn." Modersmålselskabet.	
Reitzel's forlag. 1984.	
VI SKABER FOR TIDEN BEVIDSTHEDEN OM OS SELV.....	82
SPROG, TID og RUM i et kvindeligt tolkningsunivers.	
Fra Kvindestudier nr.9 Melusine. 1985	
KØN INGEN HINDRING ? BAG MYTEN LEVER LÆNGSLEN.....	90
Fra antologien: "Køn ingen hindring." Forlaget April 1986.	
OM HVORFOR HOTELLER LIGNER TEATRE!.....	99
Fra antologien: "Når kvinder skriver." red. af Susi Frastein	
Tiderne Skifter. 1985	

MUSIK 'DANSE' ORD / ORD 'DANSE'.....106

Fra tidsskriftet: "Modspil." nr.28 1985

OM HELHEDENS UDTRYK ELLER UDTRYKKETS HELHED - ?.....109

Fra tidsskriftet: "Kunsthåndværk." 24/1986 Oslo.

Temar. om sprog.

OM DEN IKKE-ARISTOTELISKE FORTÆLLETEKNIK

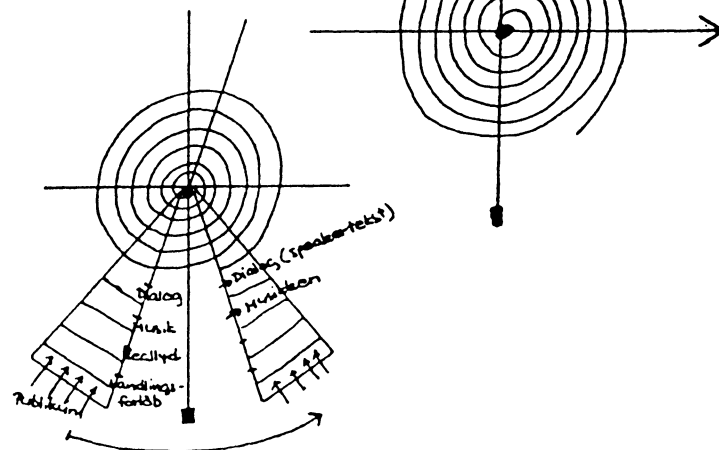
av Ulla Rym

RAPPORT FRÅN SEMINARIET

"Dramatikern i dialog med sin samtid"

II delen

4-11.6.1982 Reykjavik



NORDISKA TEATERKOMMITTÉN

Ulla Ryum.:

OM DEN IKKE-ARISTOTELISKE FORTAELLETEKNIK

1. Kan teatrets dramaturgi uden videre overføres på billedmediernes udtryksform?

- Nej, teatrets dramaturgi er udviklet i forhold til et publikum som hele tiden under forestillingens gang med suk, udråb og latter kan påvirke forestillingens skuespillere og derigennem forestillingens budskab. Teateret har gennem tiderne udviklet mange forskellige "dramaturgier" - alle nøje forbundet med det publikum, det samfund, hvori det optrådte.

Overføres teatrets dramaturgi på billedmedierne, først og fremmest filmen, forsvinder publikum som en direkte indflydende faktor - publikum kan ikke gribe ind og ændre i billedets udsagn - publikum kan kun gå (eller slukke for TV-Videomodtageren), men forestillingen fortsætter uanfægtet for tom sal. Behovet for at fastholde publikum er derfor påtrængende stort for billedmedierne. Dertil kommer produktionsomkostningerne som er meget større end det er tilfældet med en almindelig teaterproduktion. Derfor er behovet for at kunne planlægge en filmproduktions publikumsgunst helt ud i de mest intime oplevelsesdetallier hos publikum så stort, at filmdramaturgien stort set har valgt sine dramaturgiske begreber fra det mest oplevelsesstyrbare teater den vesteuropæiske højkultur har udviklet: det borgerlige teaters udvikling af den aristoteliske fortælle teknik. Altså et økonomisk politisk valg.

2. Kan filmdramaturgien uden videre overføres til øjeblikkets skabende og arbejdende dramatikere som et nyttig værktøj - også når det gælder teatervirksomhed?

- Ja, filmproduktionernes hårde tilblivelsesforhold har øget bevidstheden om nødvendigheden af at kende sit håndværk

og kunne vælge det rette værktøj, også i forhold til teatrets arbejdsformer. Men hermed er det også sagt! Dramatikørens/manuskriptforfatterens andel i og indflydelse på det færdige værk er forskellig. Filmmanuskriptet tjener instruktørens kunstneriske valg af endeligt udtryk. Teaterdramatikerens tekst bliver betjent af instruktørens kunnen. I begge produktionsforhold drejer det sig om samarbejdssituationer hvor arbejdsdelingen og det endelige kunstneriske valg og ansvar selvfølgelig variere fra produktion till produktion. I forhold til det færdige kunstværk kan man, når det gælder filmdramaturgiske spørgsmål, altså adskille i et handlingsplan og et fortælleplan, hvilket den danske filmteoretiker Peter Schepelern gør i "den Fortællende Film": værkets handlingsplan er selve den tænkte virkelighed hvori handlingen udspilles "fiktionsuniverset". Fortælleplanen er den måde hvorpå dette formidles (synliggøres - sanseliggøres) til publikum. Den mindst mulige divergens mellem handleplan og fortælleplan er det professionelt mest ønskelige set fra et produktionsmæssigt økonomisk politisk synspunkt. Dette gælder også teaterproduktioner.

3. Kan den ikke-aristoteliske teaterdramaturgi overføres til filmmediet?

- Ja, men ikke uden samme øgede bevidsthed om håndværksmæssig kunnen og valg af værktøj som den aristoteliske teaterdramaturgi har udviklet i forhold til billedmedierne. Her opstår straks to vigtige spørgsmål: a) styrbarhed i forhold til publikums oplevelse og gunst, b) økonomi i forhold til tid.

Den vigtigste forskel på den aristoteliske og den ikke-aristoteliske dramaturgi er at dramatiker/instruktøren i den første har til hensigt at publikum skal godkende vilkårene for handlingen - at de tænker, kritiserer, dømmer og oplever indenfor de givne forudsætninger handleplanen (fiktionsuniverset) opstiller. Der er altså tale om en tolkningsreducerende

model, som helst skal konkludere sin handling og løse sine konflikter i nøje overensstemmelse med de forudsætninger der er opstillet for handlingen og de konflikter den baseres på. I den ikke-aristoteliske dramaturgi er det dramatikerens/instruktørens hensigt at formulere et spørgsmål og ivaerksætte en undersøgelse omkring dette overordnede spørgsmål i forhold til publikums bevidsthedsniveau, der indgår som en ny dimension i den dramaturgiske model. Her er der altså ikke tale om en tolkningsreducerende model - men tvaertimod om en procesorienteret model som udvikler en række handlinger ofte med hver deres mindre konflikter, som så igen viser sig at udvikle en række handlinger o.s.v. Nogen egentlig konklusion kan man ikke tale om i dramaturgisk forstand, men hos publikum findes en række mulige forholdningssæt overfor de fremstillede eksempler omkring det centrale spørgsmål.

Ud fra ovenstående kan svarene på spørgsmålene a) og b) derfor opfattes som meget vigtige: a) Publikums styrbarhed gives der afkald på; - tvaertimod opfordres publikum til en stillingtagen som af mange idag opfattes som traettende og lidet underholdende. Med hensyn til b) så er tid penge, og da en procesorienteret udtryks model opleves som længere end den faktisk er - fordi publikums bevidsthedsniveau etableres i tid ikke styres i tidsforkortende spaending - så er der ofte knyttet en vis økonomisk skepsis fra producenters side til "disse kedelige film", eller "helt udramatiske teaterstykker". Endelig er den faktisk ofte tale om længere forestillinger fordi en procesorienteret tidsmodel og fortaellemåde "tager den tid det tager"; og her er en mulighed for grafisk at strukturere de fortaelletekniske forskelle på den aristoteliske og den ikke-aristoteliske fortaellemåde.

Om den ikke-aristoteliske fortaelletekniks værktøj

Der skeldnes ikke mellem handleplan og fortaelleplan, men der kan være tale om forskellige holdninger fra fortaellernes (dramatiker/instruktør) side i forhold til det centrale spørgsmål de ønsker at belyse.

Disposition:

En første formulering af det centrale spørgsmål jeg ønsker at belyse og undersøge gennem en række eksemplifikationer og demonstrationer af dette spørgsmåls vigtighed for forskellige mennesker, for en samfundsudvikling, en politisk retning eller en moralsk holdning - kort sagt en problemkaerne om hvis betydning og indflydelse jeg ikke altid ved mere end publikum, men som jeg ønsker at bearbejde og mener at publikum også bør forholde sig till. Eks: T. Angelopoulos: "Skuespillernes rejse".

Det centrale spørgsmål: Hvad er det som får en lille omrejsende flok skuespillere til at fortsatte gang på gang som omrejsende teaterselskab, på trods af alle taenkelige forhindringer?

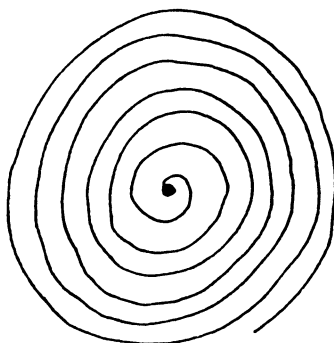
I løbet af lidt mere end tre timer fortælles skuespillernes historie, som viser sig at være det graeske folks historie under 2. verdenskrig, som viser sig at være en historie om det personlige valg og moralsk mod til at føle sig forpligtet og ansvarlig for fællesskabet, som viser sig at være en historie om den enkeltes selvvaerd, som viser sig at være en historie og tid: uden fortid ingen fremtid, som viser sig at være eksistensen i nuet, som viser sig at være skuespillerens arbejde, som viser sig at være osv. osv.

I en lang række scener, eller eksemplifikationer belyses forskellige forhold omkring det centrale spørgsmål. Store tids-spring forekommer og sammenhaenget mellem de forskellige scener er ikke altid indlysende. Man kan ikke tale om en gennemfort kausalitet.

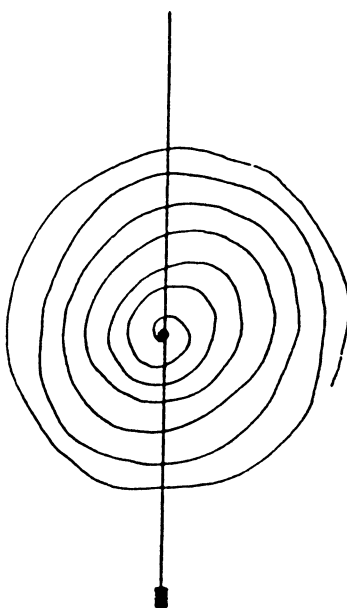
Hvordan har Angelopoulos ordnet sine historier og indfald? Er der tale om tilfaeldigheder og almindelig forvirring? "Er der i virkeligheden ikke bare tale om et mislykket forsøg på at fortælle alt for meget om nogle meget almindelige amatørskuespillere - det skulle i alle tilfaelde have vaeret forkortet!" (Citat fra en negativ publikumsreaktion.)

Følgende dispositionsmodel er et forsøg på at strukturere en af mange ikke-aristoteliske måder at fortælle en historie på fra en teaterscene eller i et billedmedie. Dispositionsmodellen skal opfattes som et kontrolredskab man kan få hjælp af hen mod slutningen af sin skriveproces - ikke som den eneste måde man kan fortælle og synliggøre sin historie på.

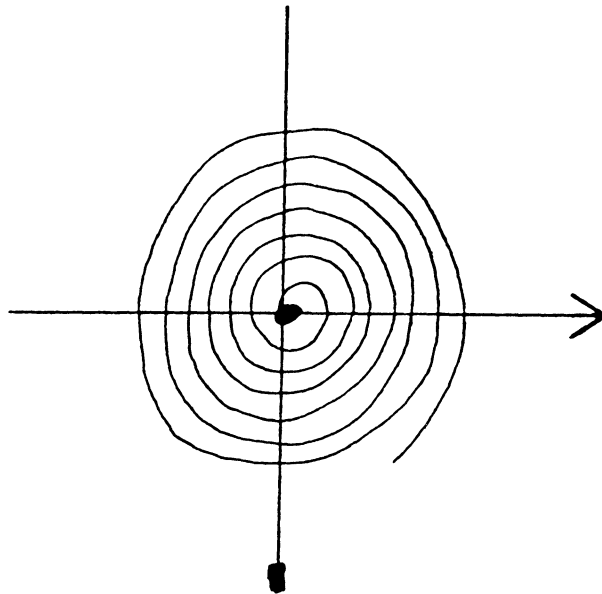
Det spørgsmål jeg vil undersøge er det centrale punkt i en cirkelbevaegelse - midtpunktet i en spiral.



Gennem dette centrale punkt trækker jeg en lodret linie - i bogstaveligste forstand en lodlinie som ved sin vægt (nødvendigheden af at belyse og undersøge det formulerede spørgsmål) deler undersøgelseprocessen (spiralen) i to halvdele, en venstra og en højre.



Ligedeles gennem det centrale punkt trækker jeg nu en vandret linie som vinkelret skaerer min lodlinie i det centrale spørgsmål. Denne vandrette linie forsyner jeg med en retningsangivelse: fra venstre mod højre. Denne linie er en tidspil og kan fungere som en tidslinie (hvad den gør i den aristoteliske dramaturgi). Spiralen er tidsrum og kan bruges som grafisk model for dynamisk tidsopfattelse.

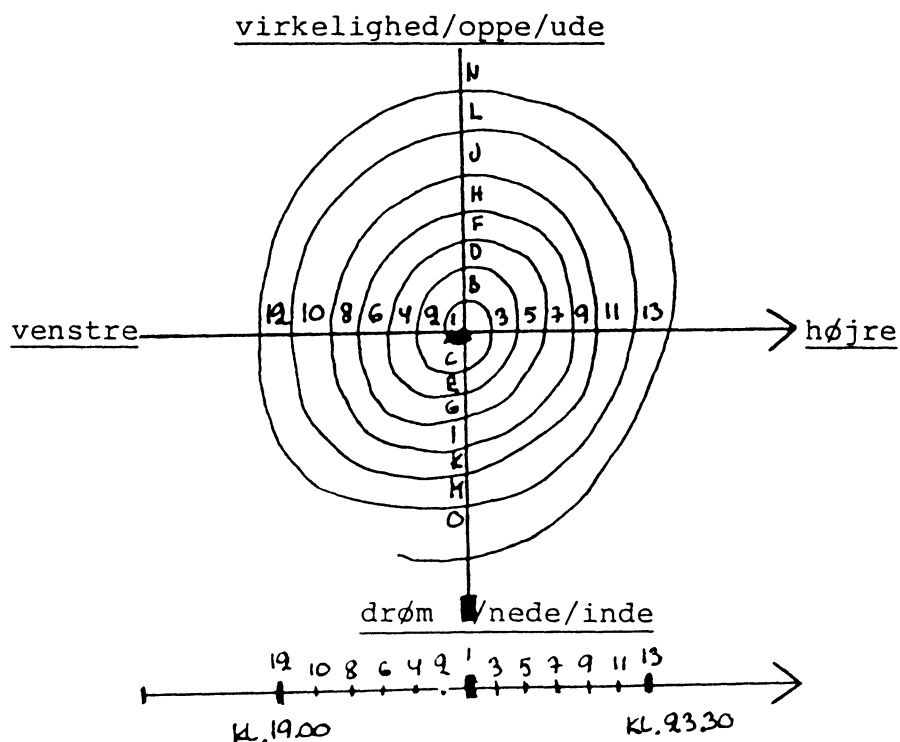


Modellen er et sigteredskab i mere end een forstand: Sigter jeg rigtigt nedlægger jeg mit bytte, selv på lang afstand. Men det hænder hver gang at byttet møder mit sigtende blik og i en brøkdelen af et sekund får fortalt sit liv. Dette blik rammer mig og processen er igang. Jeg kunne også bruge eksemplet, at kaste en sten i vandet og iagttage hvorledes stenens bevægelse lodret ned gennem vandet afsætter bølgebevægelser på vandoverfladen som mønstres i den ene ring udenpå den anden med stenens nedslagssted som centrum.

Men modellen er mere end et sigteredskab, den er et nyttigt værktøj.

Jeg kan disponere mine eksempelscener omkring det centrale spørgsmål således at scenerne stadig vokser i forhold til den nødvendighed spørgsmålet (og undersøgelsen af det) har for mig, som

fortaeller historien. Jeg kan nummerere alle de steder hvor spiralbevaegelsen skaerer min vandrette linie og min lodrette linie. På den vandrette linie bruger jeg tal og på den lodrette linie bruger jeg bogstaver. Nedenunder modellen tegner jeg en tidspil parallel med den tidspil som skaerer min models centrum. På denne tidspil nedfaelder jeg to af mine skaeringspunkter, nr 12 og nr 13. Scene nr 12 bliver så formelt min fortællings første scene og scene nr 13 min afsluttende scene. Det centrale punkt = den centrale scene nedfaelder jeg på midten af den nederste tidspil og således opstår en grundlaeggende rytme i scenernes vekslen og i hver enkelt scenes eget tempo. I forhold til den formelle tid som det tager rent faktisk at vise f.eks. en film: fra kl 19 til kl 23,30 så bliver den første scene publikum ser min scene 12, den efterfølgende scene publikum ser er min scene 10, den næste publikum ser, altså deres tredje scene bliver min scene 8. Det er en tilfældighed at modellen har 13 scener, den kunne lige så godt have 34 eller måske kun 11.



Scenerne bliver således resultater af en proces - en stadig udvidet indsigt og erkendelse - ikke nødvendigvis baseret på et årsagssammenhaeng, snarere som følge af en bevidsthedsstrøm.

De skaeringspunkter som opstår på min lodlinie kan jeg bruge som f.eks. intensitetsmål for den pågældende tal-nummererede scene; f.eks. scene 6 (af publikum oplevet som scene 4) har en intensitet H, eller hvis jeg har besluttet mig for at den halvcirkel i min spiral som er ovenover tidspilen skal være uden-dors, så foregår scene 6 ude. Jeg har mulighed for at ordne mine fortaellekomponenter som jeg vil, blot jeg respekterer den stadige udvikling som spiralen (processen) angiver i min undersøgelse af det centrale spørgsmål. De med bogstaver betegnede skaeringspunkter på lodlinien (både ovenover og nedenunder tidspilen) karakteriserer graden af personlig nødvendighed og holdning hver enkelt scene i forhold til det centrale spørgsmål: alt lige fra referat til en konfliktbaseret handling opbygget på aristotelisk dramaturgisk model.

Det er umuligt at sammenligne de to modeller med mindre man indtegner den ikke-aristoteliske på den formelle tidsliniere pil, som desuden er lig med den udviklingsmodel som den aristoteliske dramaturgi kan tegnes ind på. Enhver kausalitetsbundet handlingsmodel (a er forudsætning for b som igen er forudsætning for c osv.) følger den tidsliniere model. Derfor forekommer den spiralformede model - den tidsdynamiske procesorienterede model, når den er formaliseret i forhold til tidslinien f.eks. fra kl 19 til 23,30, ofte usammenhængende og u-spaendende hvis man ikke som publikum vil deltage i (eller føler sig overbevist af) den yderligere tidsdimension som de ikke-aristoteliske fortaelle-modeller altid på en eller anden måde etablerer i forholdet til publikums bevidsthedsniveau.

Følgende sammenligning mellem den aristoteliske models disposition og den ikke-aristoteliske models formalisering på en tidslinie er helt skematisk gennemført og kræver en langt mere omfattende fordybelse end det her er muligt.

ARISTOTELISK

En haendelse bliver gennem publikums-engagement til en situation: publikum opretter en relation til flere af karaktererne: Publikum engagerer sig, d.v.s. de godtager vilkårene for handlingen. Konfliktpolerne stiller mod hinanden.

PRAESENTATION:

Informationer om karakterer, konflikter, miljøer, relationer etc.

UDVIKLING:

Publikum skal for alvor indvikles i deres følelse af engagement med en eller flere af karaktererne. Spaendingsforløb udvikles. Bikonflikter bøjes i samme retning som hovedkonflikten. Ellers dyrkes så de anes som kommende alvorlige forhindringer i forhold til hovedkarakterens fremdrift.

KONFLIKTOPTRAPNING:

Konfliktoptrapningen starter lige efter den centrale scene, hvor "der ingen vej er tilbage" - angreb veksler med modangreb og langsomt kæmper hovedkarakteren sig frem mod målet.

ANSLAG:

12. scene

Et tomt og ofte svært defineret rum, afgrænset langsomt og befolkes langsomt. Enhver publikumsrelation med nogen af de medvirkende undviges. Publikum, rum og medvirkende er Nul-stillede. Situationen udvikler sig langsomt og er ofte uforståelig for de medvirkende såvel som for de tilskuende.

ad I

10. scene

Vi forstår lidt mere om hvad det centrale spørgsmål handler om, intensiteten er forstærket et par grader da vi er kommet nærmere den centrale scene, men derudover præsenteres kun hvad der er nødvendigt i den pågældende scene eller eksemplifikation. Man kunne også i visse scener tale om rene demonstrationer af det spørgsmål der undersøges. Sammenhængen mellem 12. og 10. scene er yderst flygtig og ganske formel, hvis der er nogen sammenhæng, udover det centrale spørgsmål.

ad II

f.eks. 8. og 6. måske 4. scene

Undersøgelsen omkring det centrale spørgsmål er blevet yderligere eksemplificeret. Vi forstår mere og mere hvor sammensat problemkærnen er fordi flere og flere demonstrationsscener eller regulaere optrin i ren aristotelisk handlemodel har øget vores indsigt i det overordnede bevidsthedsniveau som mere og mere traeder frem og farver fremstillingen af eksempler omkring det centrale spørgsmål.

ad III

Scene 2, den centrale scene 1 samt scene 3

Scenerne umiddelbart før og efter den centrale scene viser alle tydeligt nødvendigheden af at undersøge det centrale spørgsmål. Selve spørgsmålet formuleres ofte direkte henvendt til publikum i form af en monolog eller ved en grotesk situation, en mystisk haendelse, en absurd sang etc.

De følgende scener aftager i intensitet. Men da publikum på dette tidspunkt har formuleret deres eget forholdningsset og nu ved hvad de hver for sig vil søge oplysninger om, vil vide mere om bagved det direkte udsagte, så opleves de senere og

ARISTOTELISK

KONFLIKTFORLØSNING:

Konfliktforløsningsen afgør hvem som sejrer - konfliktforløsningsen skal være i overensstemmelse med de mål, den stræben som blev lagt til rette i anslaget. Vi skal føle os ført frem til en konklusion af den ene eller den anden art - det kan ende godt eller dårligt for dem vi identificerer os med, men det må ikke ende på en "urigtig" måde. Den "rigtige" slutning er en logisk konsekvens som følge af en række vel tilrettelagte "beviser" for eller imod en i Anslaget udsagt påstand.

Ikke-Aristotelisk

mindre intense scener nr 5, 7, 9 og 11 ikke som en afmatning men snarere tvaertimod.

ad IV

Nogen egentlig konfliktforløsning finder ikke sted.

Der sluttet rent formelt når det centrale spørgsmål skønnes belyst og undersøgt fra så mange sider dramatiker/instruktøren mener det er nødvendigt. Scene 13 bliver dermed den sidste scene.

ad V

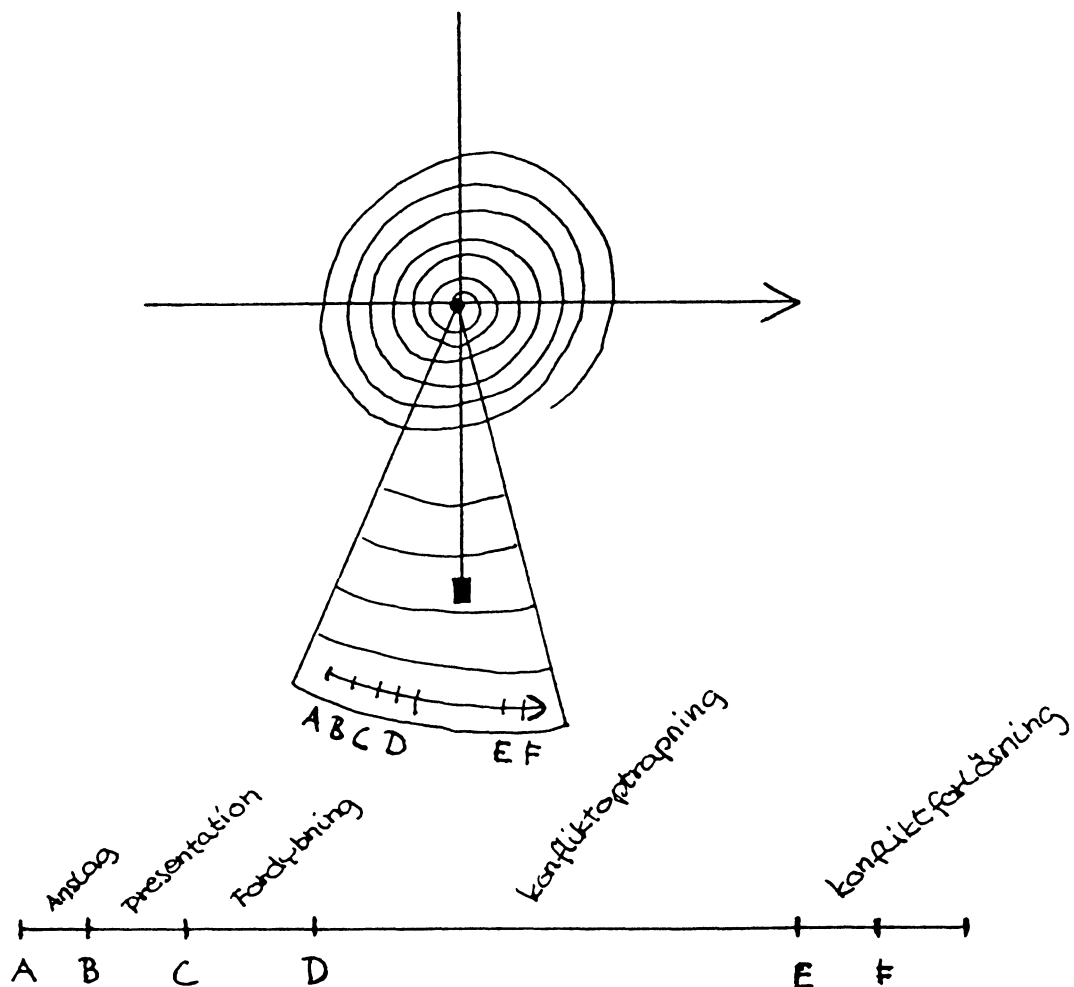
4. Kan den ikke-aristoteliske fortælle teknik benyttes til at skabe et sammenhæng mellem de på tidspilen nedfældede demonstrationsscener eller eksemplifikationer?

Ja, selvom de valgte scener ikke er sammenhængende ud fra kausalitetsprincippet, så kan et bevidst sammenhæng mellem de valgte eksempel-scener udbygges på flere forskellige måder.

Som tidligere nævnt kan hver enkelt scene have flere forskellige udformninger. Hvor den aristoteliske dramaturgi's enkeltscene er opbygget som en tro kopi af det samlede helhedsforløb med en begyndelse et højdepunkt og en slutning, kan enkeltscenerne i den ikke-aristoteliske fortælle teknik have flere forskellige opbygninger:

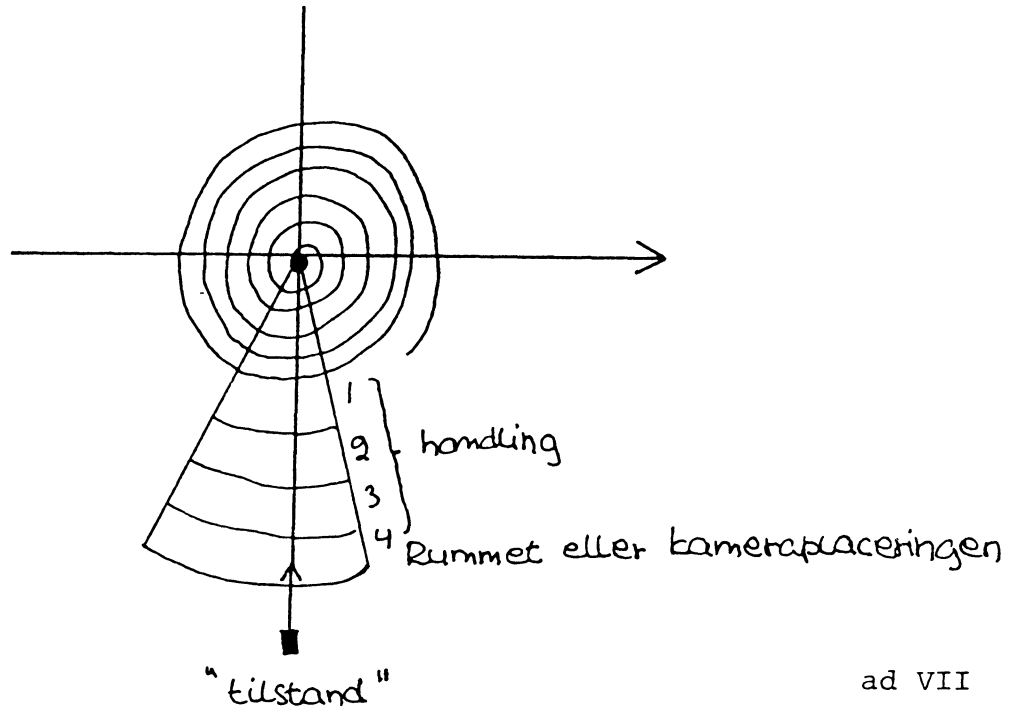
A) Den kan være aristotelisk i sin opbygning: "er det centrale? af X--karakter, så hænder Y--"

Fig. 1



- B) Den kan være en TILSTAND, hvis centrum er det centrale spørgsmål, som så anskues gennem forskellige lag af haendelser i rummet. Adskillige ting kan foregå samtidigt, er der tale om en filmproduktion, er kameraet ofte fastlåst i en bestemt position og handlinger "foregår" ind og ud over de grænser kameraet afsætter for det synlige. Billedet, "Tilstanden" går indad i sin egen dybde og har ingen mulighed for at bevæge sig til nogen af siderne.

Fig. 2



A og B udformningen af de enkelte scener i den ikke-aristoteliske dramaturgi kan varieres efter den nødvendighed det centrale spørgsmål bearbejdes ud fra. På teaterscenen kan de to former med stort held udvikle sig af hinanden. F.eks.: "en forvirret overfaldsscene på et landsbytorv" ud af 8 forskellige små samtidige handlinger opstår en koncentration hen imod et enkelt gennemført kortere handlingsforløb, hvis retning klart demonstreres som værende fra venstre til højre hvor den store overfaldsscene lige så klart var drejet ind mod scenens baggrund således at alle bevægelser trak mod scenedybten selvom de foregik parallelt med hinanden på tværs af scenen.

Sammenhængen mellem de på tidspilen nedfældede scener kan forstærkes udover det sammenhæng som undersøgelsen af det centrale spørgsmål placerer samtlige scener i.

I hver enkelt scenes opbygning disponerer jeg over forskellige fortaelleelementer, på samme måde som i den aristoteliske dramaturgi. Det forstærkede sammenhæng mellem to iøvrigt adskilte scener kan opnås gennem brugen af f.eks. musik, lyd, en løsrevet dialog som føres med over i den nye scene. Den samme lyd af et kørende tog kan ligge under begyndelsen af den følgende scene selvom den foregår i en luftballon! Den menneskelige evne til at opleve sammenhænge er ikke kun knyttet til forståelsen og et logisk udviklingsprincip. Og da den ikke-aristoteliske fortælleteknik ikke handler om at opbygge et logisk sammenhængende forløb men om at sammenstykke en mosaik hvor ud af publikum kan hente elementer til deres egen form for forståelse af den undersøgte problematik, så er musik, lyd og menneskelig tale (løsrevet fra en set talende person) meget vigtige fortælletekniske elementer i både film, TV, video og teaterforestillinger af ikke-aristotelisk karakter.

Fig. 3

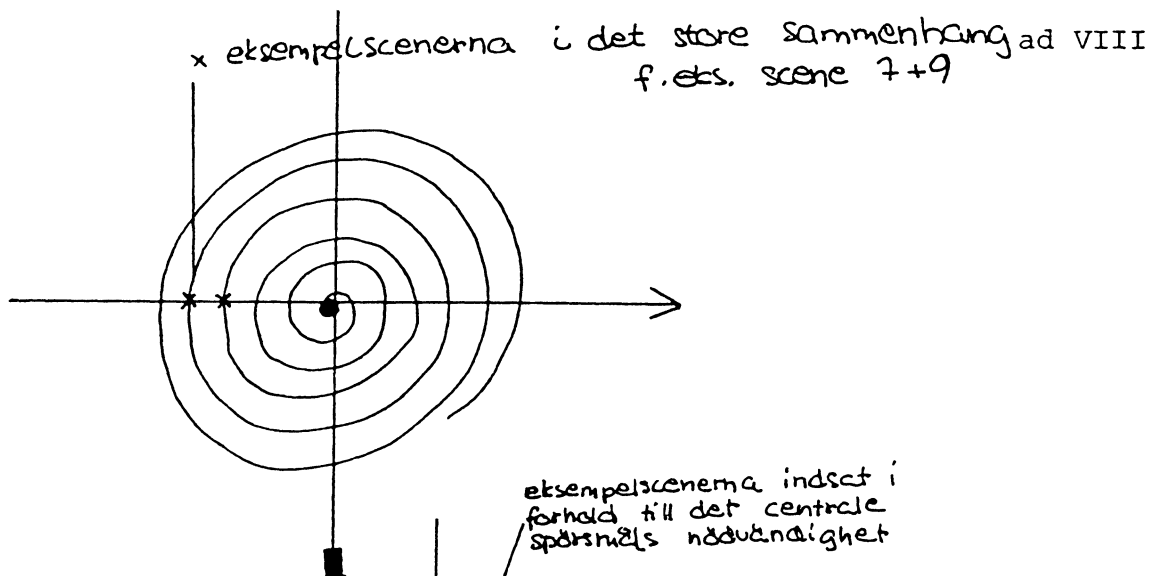
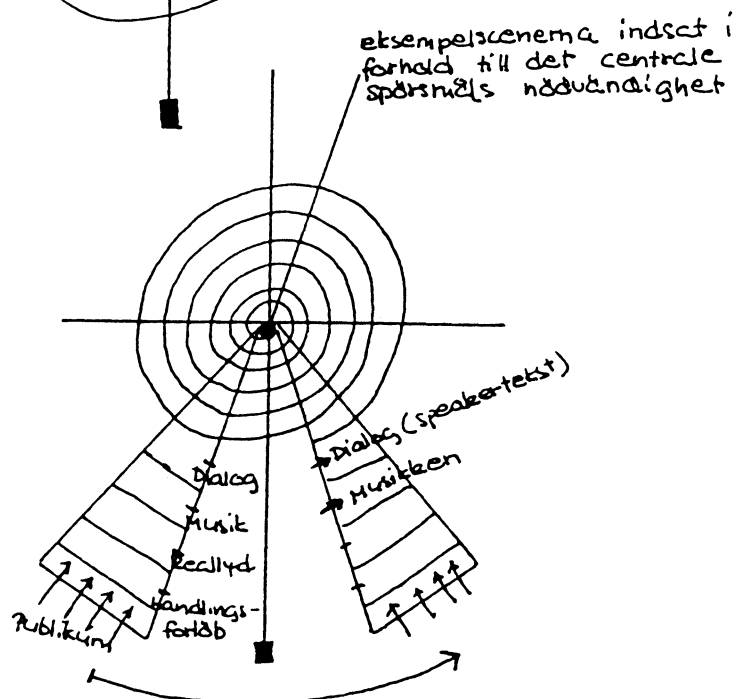


Fig. 4



Vil man forstærke sammenhængen mellem de forskellige scener ved hjælp af miljø, kostume, rekvisit er det min erfaring at man ofte for bombastisk taler til et ønske om logisk sammenhæng, hvori de f.eks. helt nye personer som den efterfølgende scene måske foregår imellem vil få svært ved at kunne indpasses. Da vil det allerede kendte og aksepteret miljø kræve at de samme mennesker (i det mindste en eller to af dem) fører en logisk forståelig handling videre. Det synes at være således at "det vi ser, med egne øjne" rummer en korrektion af og en yderligere konkretisering af noget forstået. Hvorimod "det vi hører med egne øren" rummer en meget smidigere og mindre konkret sansbinding. Vores menneskelige evne til at opleve utrolige syn via hørelsen kommer dette bevidste arbejde med lyd, musik og menneskelig stemme til gode i forsøget på at skabe større sansmæssigt sammenhæng mellem de enkelte scener i den ikke-aristoteliske fortælleteknik.

De to vigtigste fortælletekniske elementer i den ikke-aristoteliske fortællemanér er Mennesket og Tiden.

Ligesom et menneske er andet og mere end summen af sine analyserbare bestanddele er et teaterstykke, en film, et TV-stykke andet og mere end de dramaturgisk analyserbare bestanddele. Underteksten, mellemteksten og bibegrebet tilføjer deres udsagn om en holdning. Denne holdning befries i den håndværksmæssige kunnen og opleves som en mulighed for tolkningsmangfoldighed, "der er skabt plads til modtagernes egne oplevelser". Denne tolkningsfrihed og oplevelsesmangfoldighed er ikke forvirring eller sløseri med fortælletekniske fif og indfald. Det drejer sig om en grundlæggende opfattelse af samhørighed mellem publikums menneskelige og sociale bevidsthed og dramatikers/instruktørens lignende samhørighed med det publikum, den politiske og sociale bevidsthed alle er resultater af og placeret sammen i. Derfor er mennesket det vigtigste "fortælleelement".

Nogen tale om egentligt gennemførte karakterer som indenfor den aristoteliske dramaturgis begrebsapparat er der ikke. Karak-

tererne skal opbygges som hele kloder - hele karakterer med hver deres modsætninger, fortraengninger, passioner og bevidstheder. Men de gennemføres ikke (som i den aristoteliske karakteropbygning/udvikling) som f.eks. hovedkarakter i forhold til birollekarakterer i en udviklingsfas 0 - 100 %. I enkelte passager, i visse scener demonstrerer karaktererne deres egen udvikling, men kun som en del af en enkelt scenes belysning af det centrale spørgsmål. Dette er en vigtig forskel og det kræver at skuespillerne alle er indforståede med alle aspekter samt den tyngende nødvendighed af i at undersøge omkring det centrale spørgsmål. Skuespillerne påtager sig derfor ikke at føre en karakter igennem men bruger i meget høj grad deres egen bevidsthed og erfaring - deres egne valg, til at demonstrere en række menneskelige holdninger omkring den centrale problematik. Derfor oplever man ofte at skuespillerne træder udenfor den person de netop forestiller og kommenterer vedkommende karakter's handlinger ud fra deres eget personlige opfattelse. Det kan ske i form af en sang, en groteske, hvor skuespilleren gøgler med flere forskellige masker for at eksemplificere de forskellige meninger.

Mennesket rummer i sig flere tider - er et tidsrum, med viden om en samtidighed på tværs af den tidsnorm vi ofte befinder os på (tidslinien). Vi kan føle os gamle, opleves som endnu ældre, mens vi foretager os helt friske/unge handlinger som i sig bærer grundlaget for fremtidige/utopiske udviklinger. Dette er et spørgsmål om tidsoplevelse (tidsfilosofi) og her ligger den måske væsentligste forskel på den aristoteliske og den ikke-aristoteliske fortælle teknik. Hvor den aristoteliske model er tidsbunden til en fremadskridende bevægelse i følge tidspilen som jo er retningsbestemt og irreversibel (d.v.s. har man valgt en retning fra venstre til højre, kan man ikke uden videre gå den modsatte vej, uden at det vil opleves som et meget voldsomt brud i en tidsrytme, tiden vil simpelt hen tvinges i stå, hvilket kan føles meget frastødende midt i en ellers fremadglidende vægelse) - så forholder den ikke-aristoteliske model sig til dynamisk tid, en tidsrums-betonet tidsopfattelse, hvor FORTID,

NUTID og FREMTID selvfølgelig også indeholder en række tidsliniere handlingsmodeller.

Den aristoteliske dramaturgi tager stilling til en række tidsvalg. Et teaterstykke udspiller sig f.eks. i tidsrummet 1914 - 18. Den handling vi indvolveres i er nøjagtig et døgn, fra kl 1130 den 25/5 1917 til kl 1130 d26/5 1917. Vores to hovedkarakterer mindes i løbet af dette døgn (og de to timer stykket varer - de to timer opleves som 1/2 time så spendende og gripende er stykket.) en række tildragelser som alle udspillede sig i årene 1914 - 17. Vi ser dem i flash back-scener. En del af stykkets vaesen ligger desuden i en række drømme om hvordan de vil have det når krigen er slut. Vi deltager i et par af deres pastoraler i fredsdrømmene. Stykket slutter med at de begge to omkommer ved en ligegyldig tilfældighed. Til disse mange tidsvalg kommer så en tidsperiode på måske 6 måneder hvori dramatikerens har arbejdet med stykket, samt en produktionstid på ca 8 uger. Hvis dette stykke var fortalt med en ikke-aristotelisk fortælle-teknik ville det centrale spørgsmål være: Krigens altødelæggende tilfældighed. Det er også det aristotelisk opbyggede stykkes præmis, som kunne lyde således: de menneskelige drømme og længsler nytter intet imod krigens tilfældige ødelæggelse. Det bliver med andre ord en tragedie. Det ikke-aristoteliske stykke ville blive en almen demonstration af krigsgru og tilfældigheder, men ville også rumme en række muligheder for valg, indgriben (i form af publikums afstandstagen) og personlig kritik, det vil sige ændring af holdninger.

Den ikke-aristoteliske fortælle-teknik forholder sig - foruden til alle den aristoteliske tekniks tidsvalg - også til den tidsdimension hvori publikums oplevelse befinder sig. De mere stille og tidsfordybende scener rummer altså muligheden for at etablere publikumstidsoplevelse ikke bare som en underholdningsperiode hvor to klokketimer opleves som 1/2 time, men som tidsforløb, hvor nogle opleves som meget lange og aktiverende (fordi man tvinges til at se ind i tilstanden) og andre kortere, fordi man drages med i en sporadisk handling.

Ur ROLF ROHMERS "DRAMATURGISKA STRUKTURER"

3. Enligt Brecht bör åskådaren kunna förhålla sig kritiskt till det som händer på scenen.

Aristotelisk och icke-aristotelisk teater

Enligt t.ex. Werner Mittenzwei kan man definiera den aristoteliska teatern så, att publiken där identifierar sig med händelserna på scenen, inte nödvändigtvis med personerna, utan ställer sig själv mitt ibland dem. Det betyder inte att åskådaren skulle godkänna allt som händer på scenen, eller skulle dela författarens åsikt om det som händer, utan det betyder att han som åskådare godkänner de villkor som pjäsens handling ställer upp, och att han rör sig inom dem. I den icke-aristoteliska teatern är förhållandet till verkligheten annorlunda. Författaren ställer då åskådaren i ett kritiskt förhållande till det som händer på scenen och till villkoren för detta. Här uppstår en ny dimension i spelet, nämligen åskådarens medvetenhetsnivå.

Det viktiga är alltså att förstå vilka politiska och samhällsliga skeenden som skildras på scenen. Först då jag inser att det inte är fråga om att kritisera t.ex. Mutter Courage, utan kriget, kan man ta ställning till själva Mutter Courage. Då kan jag förstå att hon visserligen handlar fel, men jag ser tydligare hennes beslut i förhållande till de objektiva villkoren. Det betyder inte att jag tar avstånd från hennes person - tvärtom, hon är en människa som jag. Men eftersom jag nu känner till de samhällsliga förutsättningarna, kan jag kritisera hennes handlingar, och samtidigt fråga mig hur jag själv skulle ha handlat i en motsvarande situation.

Skillnaden mellan den aristoteliska och icke-aristoteliska teatern är inte att jag i den förre identifierar mig med personerna och inte i den senare. Det viktiga är att jag i den aristoteliska teatern godkänner villkoren för handlingen - att jag tänker, kritiserar, dömer endast inom ramen för dess givna

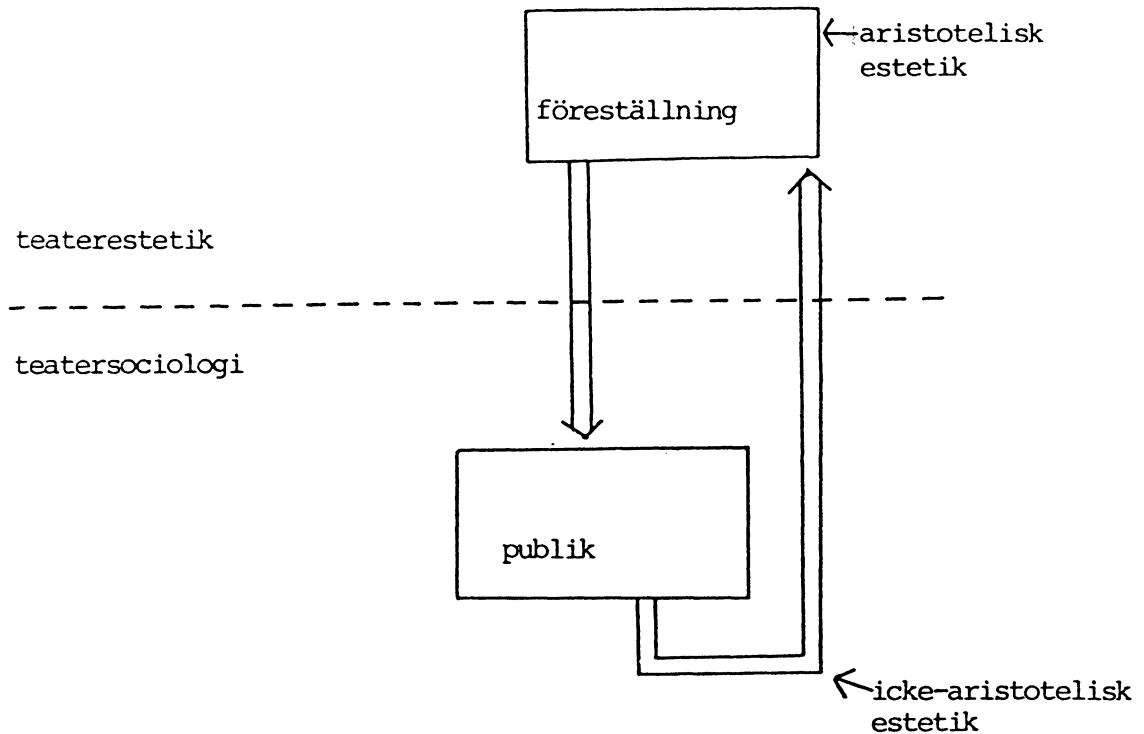
förutsättningar. Medan i den senare producerar författaren och skådespelarna en åskådarnas medvetenhetsnivå som beaktas i pjäsens och föreställningens struktur.

Den teaterestetiska och teatersociologiska nivån i förhållande till den aristoteliska och icke-aristoteliska teatern

Den ovan beskrivna skillnaden mellan aristotelisk och icke-aristotelisk teater är teaterestetisk. Saken har också en teatersociologisk sida.

Det är fullt möjligt att det på en "aristotelisk" föreställning sitter en publik som utifrån sin medvetenhet förhåller sig kritiskt till det som visas. Publiken är kanske, under någon tidsperiod, benägen att förstärka sin medvetenhet på teatern. En aristotelisk föreställning tjänar inte detta behov - och då inträffar en identifiering mellan publiken och teatern. Det skedde t.ex. i 1700-talets Tyskland i samband med den borgerliga teaterns uppkomst. Publiken identifierar sig med själva teatern och inte med enskilda personer och deras öden. I fortsättningen uppstår konflikter, då publiken kräver att få ta ställning till det som framförs. Så skedde under den s.k. Sturm und Drang -perioden i Tyskland, samt under Brechts tid.

I sådana konfliktssituationer utvecklas ofta en icke-aristotelisk teater, som erbjuder både en berättelse, men tillför en extra dimension som talar till publikens medvetenhet. Detta fenomen har ofta felaktigt beskrivits som avståndstagande. Brecht använde här ordet kritisk - att publiken skulle förhålla sig kritiskt till det som sker.



Alla de definitioner som hör till den konstnärliga produktionen kallas teaterestetik: hur pjäserna bör byggas, hur man spelar och regisserar, scenografins andel, osv. Teatersociologin beaktar närvaron av de människor, som konsumerar det andra har producerat. Den aristoteliska estetiken utgår ifrån att hela föreställningssituationen kan definieras estetiskt - den framförs för åskådarna och påverkar dem.

Den icke-aristoteliska estetiken beaktar dessutom att publiken, då den kommer till teatern, har en samhällelig medvetenhetsnivå, genom vilket förhållandet till föreställningen uppstår. Man försöker aktivera publiken genom att göra det möjligt att iaktta föreställningen kritiskt. Detta kan ske på mycket olika sätt - medvetet som hos Brecht, eller omedvetet som hos Shakespeare.

Det har också funnits perioder då den aristoteliska teater som framförs har stått helt i samklang med publikens medvetenhetsnivå - detta gällde t.ex. Aischylos och Sofokles, men inte längre Euripides. Det gällde under feodaltidens början, under passionspelen, under Racine och Corneille, men inte under

Molières tid. I Tyskland gällde det under Lessing, men inte 20 år senare. Dessutom gällde det i hela Europa under naturalismens 10 - 15 blomstringsår, med t.ex. Ibsen, Hauptman, Tjechov och Gorkij. Mera sällan kan en så fullständig identifiering inträffa mellan scen och salong, att all kritik försvinner. (Tyskland 1880 - 1890.) Utan denna spänning blir situationen lätt förlamande.

Motsvarande fenomen är t.ex. Grotowski-teatern, där publiken fångas i föreställningens mystik. Om man avlägsnar det som i grunden gör teater till teater - spänningsförhållandet mellan skådespelare och publik, så är det i grunden en icke-humanistisk teater - då har inte kategorierna verksamhet, utbyte och lek sitt ursprungliga antropologiska värde.

* * *

Eksempler:

- ad I til X "Skuespillernes rejse", T. Angelopoulos

"Skuespillernes rejse" består af 102 "scener", i større eller mindre sammenhæng med hinanden. Der veksles 4 gange mellem 1952 og 1939, de to år skuespillerne besøgte byen Aegion. Indenfor disse 4 afsnit grupperer scenerne sig styret af det centrale spørgsmål: Hvorfor overlever vi og fortsætter kampen mod de stadig skiftende undertrykkere!

ad I: En meget lang fortekst hvorunder hele skuespillernes annonceringsmelodi spiller. En mand med en harmonika træder frem foran et tæppe for at annoncerer et teaterforestilling. Tæppet går og vi befinder os på en øde stationsplads hvorhenover en utydelig flok mennesker bevæger sig frem mod publikum. Gruppen står stille midt på torvet og vi får at vide at de ankom efter to dages rejse til byen Aegion 1952. Selve fortællingen af "skuespillernes rejse" er altså en handling som finder sted meget senere end 1952 - og vi gøres omhyggeligt opmærksom på dette faktum, derved inddrages vi alle i den undersøgelse - de erindringer som nu sættes igang.

ad II: I de følgende 10 scener får vi ingen egentlig præsentation af gruppen medlemmer, men derimod oplever vi flere sammenstød mellem forskellige politiske opfattelser blandt gruppens medlemmer. Desuden eksemplificeres den voksende fascisme i det omkringværende samfund, gennem marchsange og øvelser på byens torv. Et valg forberedes gennem højtalervogne og løbesedler deles ud. Endelig afsløres et kærlighedsforhold, som leder tanken hen på Orestien, som er den mytisk baggrund for både det stykke skuespillerne opfører samt for den passionshistorie som udspilles privat mellem gruppens medlemmer.

ad III: I de følgende 17 scener træder den politiske og "mytiske" virkelighed stadig stærkere frem. Virkelighed på flere tidsplaner kulminere i en scene hvor skuespillernes forestilling om hyrdinden Golfos kærlighed til hyrden Tasso plud-

selig afbrydes ved at to fascister traenger ind på scenen og passerer over den i deres jagt på den ene hovedrolleindehaver, den skuespiller der spiller Tasso. Han flygter udenfor på gaden - fanges og slås ned, deporteres til en fangeø. En scene som i sin opbygning er aristotelisk.

ad IV: I de følgende 20 scener eksemplificeres de store faerdende vanskeligheder gruppen skal kæmpe imod både politisk og internt. Orestien følges som inderste myte og et lederskifte finder sted i gruppen, da dens tidligere leder skydes af fascisterne, stukket af sin hustrus elsker, som nu overtager magten.

Den centrale scene - den scene hvor skuespillernes overlevelseskraft sættes direkte overfor den rene udryddelse - har nr 50. Uden penge, mad eller sted at overnatte begiver gruppen sig syngende på vej gennem et bjerglandskab om vinteren. Mens de dansende og syngende (for at holde varmen og humøret) nærmer sig en by opdager de pludselig noget som får deres sang og dans til at forstumme - en dyb stilhed opstår som vendepunkt i scenen - to haengte kroppe forsynet med en besked: MODFORHOLDSREGEL, er klynget op ved indgangen til landsbyen. Fra denne stund er gruppens kamp for livet så hård at de ikke optraeder som skuespillere længere.

ad V: Fra scene 50 og igennem de efterfølgende 51 scener følges resterne af gruppen. Krig, borgerkrig, skiftende undertrykkere, menneskelig elendighed eksemplificeres omkring det centrale spørgsmål og vores mulighed for at besvare det selv som tilskuere øges stadig. Vi forstår en række sammenhænge. I scene 97 beslutter den ældste datter af gruppens oprindelige leder at teaterselskabet skal genopstå og som en del af denne eksemplifikation henter hun sin i et af militærjuntaens faengsler myrdede broder. De begraver ham og klapper som eneste tale over hans grav. Vi er i år 1952. De gør alter klar til en forestilling, samme forestilling om Golfo og Tasso; nu spiller den yngre søsters søn, som i 1949 var en lille dreng, for første gang Tasso. Der bankes til klar forestilling - taepet går og vi er

atter på den samme jernbanestationsplads som i den 3. scene. En lille gruppe mennesker kommer langsomt - tøvende gående over pladsen, står stille og siger til publikum: Vi ankom i efteråret 1949 til aegion vi var traette, vi havde ikke sover i to dage ... osv.

ad VI: F.eks. scenen hvor forfølgelsen af den ene skuespiller foregår overscenen (eks ad III) .

ad VII: Samtlige scener hvor skuespillerne går ned mod publikum eller fjerner sig fra publikum i en bevaegelse nede fra og op- over (den normale handling i et billede går fra højre til venstre eller modsat) .

ad VIII: Overgangen mellem scene 3 og 4. Et tidsspring mellem 1952 og 1949 bindes over af en stemme i højtaler som annoncerer et forestående valg - lyden af hestevogne, kirkeklokker og marchmusik.

ad IX: Scene 24, direkte tale til publikum i tog. Scene 80, den voldtagne aeldste datters direkte tale til publikum ved flod. Scene 93, den tilbagevend fra en fangeø fortæller til den aeldste datter og henmod slutningen af sin tale direkte til publikum og hvorfor han underskrev en erklæring til fordel for det herskende regime og derfor blev frigivet.

ad X: Scene 85 på en restaurant udbryder en smedesangkamp mellem fascister i jakkesæt og hatte og unge socialister i skjorte-ærmer.

Litteratur:

ODDVAR FOSS: På falska premisser (Ord och Bild nr 6 - 7 1980)
GOTTFRIED GRAFSTRÖM: Den teatrala födelsekontrollen
MATS ODEEN: Teater och berättande (Entré nr 5 1982)
HORACE ENGDAHL: Myten i texten (BLM nr 2 1982)

Om Hvordan til tiden eller Hvorfor med tiden

Ulla Ryum

Det skulle tage fem prosabøger, før jeg blev klar over, at det sprog, jeg betjente mig af, ikke til fulde var det sprog, jeg ønskede.

Først da jeg begyndte at arbejde med dramatik, gik det op for mig, hvor meget jeg ikke fik udtrykt i det, jeg kaldte mit sproglige udtryk. Det skyldtes ikke bare, at overgangen fra prosa til replikskrivning er stor, - måske større, end man tror, men også at jeg i replikskrivningen med ét var tvunget til at være opmærksom på min undertekst som et måske vigtigere udtryk end det, der stod at læse - blev sagt.

I prosateksten havde jeg på en eller anden måde kunnet undgå at beskæftige mig med mine undertekster. Nu var jeg tvunget til over for skuespillerne at gøre rede for, hvad det egentlig var, jeg mente, at bestyrke dem i, at det, de havde oplevet under replikkens ordlyd, var det rigtige og at de strømninger og de bud, der lå i underteksten, var det væsentlige. Da oplevede jeg, fra det første stykke jeg skrev, og oplever det stadig, at der er en eller anden, som på et eller andet tidspunkt undrer sig over, at dette skulle være dramatik. Det afføder altid et øjeblikks eftertanke, for spørgsmålet er berettiget i forhold til den dramatiske

konvention, vi er blevet opdraget til gennem århundreder. Og det er berettiget i forhold til den overraskelse, det øjensynlig altid afføder, at et sprogligt udtryk kan have en anden grundholdning end en maskulin.

Jeg sætter således et lighedstegn mellem den normale dramatiske sproglige konvention, som den udfolder sig i stort set alle dramatiske værker, og et rendyrket maskulint sprogligt udtryk.

Denne undren over, hvor vidt det overhovedet var dramatik det, jeg skrev, hvorefter man spillede på livet løs, og publikum, mig bekendt, også har opfattet det dramatisk, har fået mig til at hævde, at det, jeg har skrevet for teater indtil denne skrivende stund, er dramatik, men er et kvindeligt udtryk i det dramatiske sprog. Jeg kunne også kalde det et episk-scenisk sprog, men det vil for hurtigt bringe mig tilbage til diskussionen: forholdet epik-dramatik. Og jo mere jeg hævder min påstand, at det kvindeligt dramatiske udtryk kan stille sig i et forhold til det maskulint dramatiske udtryk, og at forskellen er meget stor, desto mere forstår jeg også, hvilke egentlige forskelle man kan tale om, når det gælder prosasproget i øvrigt.



ULLA RYUM

foto: Lone Backe

Jeg tror ikke, at det primært drejer sig om nye ord, vi har brug for som kvinder. Det er klart, at vi vil skabe os nye ord, når vi har behov for det, men det er ifølge et behov, når man skriver, være sig mand eller kvinde. Og det siger sig selv, at alle de sproglige udtryk, som fanger os i diskriminerende termer, må vi være opmærksomme overfor og modarbejde konsekvent og humoristisk - jeg savner stadig humoren i mange af mine medsøstres udfoldelser! - dér hvor jeg vil nen, handler det om den sproglige bevidsthed, underteksten, - det, vi faktisk er i stand til at udtrykke fra vort kvindelige univers, vor kvindelige bevidsthed, - kort sagt: vores opfattelse, oplevelse af os selv, vores omverden, vores medmennesker. Vi hø-

rer ofte om os selv fra behjertede, klart formulerede herrer, at vi er så klædeligt forvirrede, springer og flyver fra det ene emne til det andet, taler i øst, når vi mener vest etc. etc. kort sagt: ikke besidder denne regulære og klart udtrykte stræben fra A til Z, den normale vej over alfabetets bogstaver, men forvirrer os ind i alle andre alfabeter, før vi baglæns ankommer til Z. Denne kvindelige forvirring og, som man maskulint kalder det, at "give efter for sine imser" betragter jeg som overhovedet det mest væsentlige i den kvindelige bevidsthedsverden. Vi er simpelt hen i stand til at gennemføre op til fem parallelle handlinger, fuldføre fem alfabetvandring i forskellige rytmer, som det passer os. Det er klart.

at det må se forvirrende ud, opleves helt usammenhængende, hvis man kun er i stand til at opfatte én handling ad gangen, endsiqe udtrykke én handling ad gangen. Det er naturligt for en kvinde at kunne passe sin madlavning, sørge for at børnene ikke laver ulykker, tænke enkle, glade tanker - eller det modsatte - lade sig inspirere til noget, hun skal huske næste dag, samt svare sanset i en telefon på samme tid. Det er meget sjældent, mænd er i stand til at overskue så mange ting på én gang. I det øjeblik, vi som kvinder gør vores private erfaringer almene og erkender, at denne evne til faktisk at kunne følge og forstå og derfor opleve adskillige parallelle handlingsforløb ikke er forvirring eller charmetrolchsleg, men en gennem generationer opøvet oplevelsessegenskab, - i det øjeblik tror jeg også, at vi vil forstå vore sproglige muligheder langt bedre. I en prosatekst kan vi bearbejde vores oplevelsesverden uden egentlig at blive konfronteret med denne særlige evne, vi har. I det sceniske sprog vil det sikkert snart vise sig, hvilken voldsom fornyelse der i virkeligheden ligger hos de kvindelige dramatikere i hele den europæiske verden. det synes at være sammenfaldende træk for kvindelige dramatikere i den europæiske kulturkreds, at de bliver skældt ud for ikke at være dramatiske, altså muligvis epikere. Men det er, som jeg har sagt, andet og mere. Det er et krav til sproget, som jeg kun har oplevet stillet fra mine medsøstre inden for teater- og filmverdenen i de senere år. Der findes enkelte mænd, som også foretrækker at udtrykke sig i en mere episk stil - jeg kunne nævne Brecht, Angelopoulos og ~~Tarkovskij~~ ^{Tarkovskij} - men ellers synes det at være kendetegnende for kvindelige dramatikere og filmskabere, at de er "udramatiske".

Næst efter denne "flersporethed" er det et spørgsmål om tidsbegre-

ber. I det maskuline sprog opfatter jeg en forfærdelig tidsbegrænsning. Alt skal nås på den korteste tid, hvilket jeg finder helt idiotisk. Alt skal nås til sin tid.

Hvis man i al fredsommelighed tillader sig en sammenligning mellem den maskuline seksuelle udfoldelse og den kvindelige, så tager mandens del af forplantningsakten mellem syv og tolv minutter (jeg accepterer undtagelser), hvori- mod vores andel i forplantningsprocessen tager ni måneder. Der synes at være en tidsforskel. Desuden kan man tale om et maskulint tidspunkt hvor man i den kvindelige verden kun kan tale om tidsrum.

Denne lille spøg overført til vores sproglige verden og vores bevidstheds udtryk stemmer aldeles med mine egne erfaringer og med vores evne til flersporethed. Det har også været interessant for mig at observere, hvordan mine skuespillere i årenes løb og mit publikum efter en anelse modstand eller måske snarere forvirring har oplevet mit dramatiske udtryk som dramatisk, men indeholdende et udsagn fra en oplevelsesverden, der var "elementært uddramatisk", "kvindeligt forvirret" og "nærmest stillestående".

Der er engang en eller anden, der har sagt, at dramatik er et spørgsmål om tidspunkt og forenkling. Det er uden tvivl sandt, at det er de to væsentligste træk ved dramatisk sprog, eller rettere sagt: ved det, jeg fra nu af vil kalde et maskulint dramatisk sprog. Det feminint dramatiske sprog handler om at bevæge sig i et tidsrum og være lydhør over for de mange toner, som de mange parallelle handlinger sætter i svingninger. At forholde sig sprogligt til et tidsrum vil sige at indkredse en kerne, et eller andet faktum, - ikke så meget for at hævde en påstand og så føre et stykke bevis for, at det forholder sig sådan, men at konstatere et faktum som f.ex.: fem tusinde mennesker døde af hun-

*Tarkovskij

ger i april måned, og så ud fra dette indkredsede faktum at bygge et større og større rum, hvori flere og flere tager del i oplevelsen af dette faktum og i ikke nærmere fastsatte tidsforløb giver udtryk for et forhold til dette faktum. Hvorimod en maskulint dramatisk handling ville forholde sig til en bevisførelse omkring hvordan de fem tusinde var døde og eventuelt konkludere sin historie hen til, hvad man kan gøre, eller burde have gjort, eller ikke gjorde. men det er karakteristisk, at historien vil slutte med en konklusion.

Den tilsvarende kvindelige historie vil afslutte sig selv ganske

uformelt et eller andet sted, hvor der måtte være refereret tilstrækkelig mange menneskelige udsagn omkring dette faktum. En konklusion ville sandsynligvis mangle, men denne parallelt strømmende flod af forskellige udsagn har sat en række toner i sving, har befolket et tidsrum, - og det var det, det handlede om.

Den store forskel mellem maskulint dramatisk udtryk og det feminint dramatiske er sprogligt konkluderet for det maskulint dramatiske udtryks vedkommende, hvordan et eller andet hænder, er hændt eller kan hænde - til tiden; det feminint dramatiske udtryk: hvorfor et eller andet hænder, måske er hændt - med tiden.

Kan kvinder skrive dramatik?

Af Ulla Ryum

Den vesteuropæiske kulturhistorie kan ikke fremvise eksempler på kvindelige dramatikere og kvindelige komponister. Der er jo så mange områder, hvor kvinder i århundreder har været usynlige, men det er påfaldende, så få kvindelige dramatikere og komponister historien kan opvise. En af de vigtigste årsager skal nok søges i det faktum, at man som dramatiker eller komponist ikke alene ved egen kraft kan fremvise resultaterne af sit kunstneriske arbejde, men bliver nødt til at arbejde med henholdsvis musikere, dansere og skuespillere for at fuldføre sit udtryk. Det vil sige, at paralleliteten mellem den skabende mand, hvis børn fødes af en kvinde og den skabende kvinde f. eks. den kvindelige dramatiker, hvis tanker fremsføres af skuespillere og dansere, er så utænkkelig, at det uden tvivl har bremset mange kvinder i at »befrugte« musikere, dansere og skuespillere med sine ideér. Hertil kommer den almindelige historiske og samfundsmæssige undertrykkelse, kvinder altid har måttet kæmpe imod. Bortset fra en kortere periode under restorationstiden i England, hvor adskillige kvindelige dramatikere var virksomme, har teaterhistorien indtil i dag kun kunnet opvise få eksempler i følge sine officielle oplysninger. Meget tyder dog på, at der har været adskillige flere kvindelige dramatikere, men at man har »glemt dem«, for så vidt som man slet ikke har fundet det ulejligheden værd at nævne dem, når man skrev de enkelte teatres historie.

Dette er heller ikke noget nyt: den vesteuropæiske kulturs historie er stopfuld af usynlige kvinder.

I de sidste halvtreds år har opmærksomheden omkring kvindelige dramatikeres arbejder været jævnt stigende - en naturlig følge af disse års kvindepolitiske aktiviteter.

På nuværende tidspunkt eksisterer der kvindelige dramatikere næsten med samme selvfølgelighed, som de mandlige altid har eksisteret - i dag er problemet bare, at de får skyld for ikke at kunne skrive dramatik. Teater-scene, film, TV og radioteater er alle åbne for kvindelige dramatikeres værker. Der hersker næsten det man med et misvisende udtryk kalder ligestil-

ling, hvis ikke det var således at de kvindelige dramatikers stykker ofte afvises som udramatiske. Og her er det derfor på tide at holde op med at tale om ligestilling, i alle tilfælde når det gælder teaterscenens udtryk. Ligestillet med hvad - og ifølge hvilken tolkning? Det viser sig åbenbart, at kvindelige dramatikere nærer en påfaldende ulyst til at forholde sig dramatisk ifølge den vedtagne konvention for, hvad der er dramatisk fortællemåde på en teaterscene, et filmlærred, en TV-skærm, ja, selv i radioteatret. I dette medie, som accepterer en meget poetisk, lyrisk og bred episk fortællemåde, blandt andet fordi synliggørelsen af det hørte betjener sig af lytternes egen billedskabende fantasi, kan kvindelige dramatikers værker forekomme »blottet for egentlig dramatisk handling«.

Der synes at være tale om, at den kvindelige dramatiker ikke kan være tjent med at være ligestillet med den mandlige dramatiker i forhold til den gængse fortællemåde. Den kvindelige dramatikers oplevelse af sig selv - sin egen tilværelse - sine medmennesker - i det hele taget de medmenneskelige livssammenhænge, hvori hun indgår, og alle hendes sanser og driftserfaringer kræver et andet handlingsudtryk end det, hendes mandlige kolleger igennem århundreder har benyttet som dens fortællemåde. Den mandlige fortællemåde - den mandlige tilværelsesoplevelse - den mandlige tolkning af de fælles menneskelige erfaringer, deri indbefattet kvinden og børnene, har vundet hævd som det mest dækkende dramatiske udtryk - ja, i visse sammenhænge som det eneste »naturlige.«

Adskillige mandlige dramatikere har dog heller ikke altid kunnet bruge den gængse dramatiske fortællemåde til at udtrykke de livssammenhænge og sanseoplevelser, de ønskede at formidle som væsentlige. Jeg tror ikke, at de kvindelige dramatikers ulyst til at forholde sig »dramatisk« udelukkende er et kønsbundet træk. Jeg tror det i lige så høj grad handler om et behov i retning af en anden tids- og tilværelsesoplevelse - et behov for at prioritere andre tilværelsesværdier end dem, man i de sidste århundreder har sat højest: rationalisme, gennemført kausalitet, effektivitet. Den stigende kvindelige bevidsthed og det tilsvarende krav om synliggørelse af de »almindelige kvindelige erfaringsområder« har medført en øget skepsis omkring en række vedtagne tilværelsesklicheer - blandt andet begreberne »dramatisk« og »naturlig kvindelighed«.

Den almindelige brug af begrebet dramatisk indebærer to vedtagne klicheer: konflikt og handling. Den vedtagne dramatiske handlingsopbygning og fortællemåde er i dag i det store hele aristotelisk - det vil sige opbygget ifølge Aristoteles med en begyndelse - et handlingens højdepunkt - og et handlingens afslutning, som tilfredsstiller og indfrier de i begyndelsen vakte forventninger. Det er en fortællemåde, hvor en handling skrider frem i en stort set årsagsbetonet sammenhæng. - Enkelte tilbageblik kan accepteres, men ikke for mange, da de ofte forsinker handlingens fremadskriden.

Handlingen bevæger sig på en tidslinie og forholder sig statisk på denne tidslinie - det vil sige den er ofte irreversibel i forhold til sit begyndelsespunkt - bevæger sig med logisk selvfølgelighed frem mod den afslutning, man har besluttet. Handlingen er opbygget på konflikter, på hensigt, modhensigt, på bevægelse, modbevægelse. Modsætningerne mellem personerne, i personerne selv, mellem personerne og omgivelserne bliver stillet op mod hinanden, og afslutningen betegner en konklusion i forhold til begyndelsens konfliktbeskrivelse, dette er i alle tilfælde det karakteristiske mønster på de velfungerende »dramatiske« tekster.

Den aristoteliske fortællemåde, som den praktiseres i dag på teater, film, TV og i radioteater, forudsætter, at tilskuerne - modtagerne - godtager handlingens vilkår og at de udelukkende tænker, kritiserer og dømmer indenfor handlingens givne rammer og forudsætninger.

Mange kvindelige dramatikere for(be)holder sig mere eller mindre bevidst overfor denne tidsliniære, konfliktbaserede og konkluderede handlingsgang; en fortællemåde, der er al for snæver til at rumme det, de ønsker at formidle til deres modtagere, nemlig en kvindelig tolkning af det fælles menneskelige.

Skulle det være nødvendigt at opholde sig så længe ved det dramatiske begreb? »En handling er vel en handling«! - Det græske ord drama betyder gerning, handling, beskæftigelse og embede, og ordet dramatisk det, der er forbundet med gerning, handling, beskæftigelse o.s.v. - Det er et spørgsmål om tolkning, hvad begrebet handling står for, og der er åbenbart behov for en anden tolkning af dette begreb.

At sætte personer på en scene - hvad enten det er en teaterscene, et film-lærred eller en TV-skærm - vil sige at synliggøre disse personer i en situation. En situation er en sammenfatning af det, der kan ses, høres, opleves - altså forstås. Det vil sige, at i en situation er der fra dramatikerens side taget stilling til rummet - stedet, hvor disse personer befinder sig, tiden og lyset. Desuden har dramatikerens taget stilling til, hvad denne situation skal bruges til - det vil sige den indgår i en række af andre situationer, og her kommer den første forskel fra den almindelige tolkning af begrebet dramatisk/handling. Hvis disse situationer ikke udvikler sig særligt - hvis der ikke foregår noget mellem personerne, - så er der ingen handling. Der er i alle tilfælde ikke en åbenbar handling, som udtrykker fuldt synlige modsætningsforhold mellem personerne eller f. eks. personerne og omgivelsen. Handlingen står stille eller går en anden vej, handlingen bevæger sig ikke på en tidslinie fra venstre til højre som følge af en helt synlig årsagssammenhæng - handlingen går en anden vej, udvikler sig i en anden tidsdimension, foregår samtidig og ifølge andre udviklingsprincipper end det formalt logiske. En stor del af kvinders sanse- og driftserfaringer (selvfølgelig også mænds!) følger ikke de rationelle logiske love.

De allervæsentligste af vores medmenneskelige erfaringer - man kunne begynde at tale om erkendelse - kan ikke måles og vejes eller købes. Det er ubekvemt for os - prøv bare at sende et barn i byen efter 3 kilo omsorg f. eks.

Synliggørelsen af de kvindelige erfaringsområder synes at sammenfalde med en erkendelse af nødvendigheden af at omprioritere de medmenneskelige og eksistensmæssige værdier.

De kvindelige dramatikers ulyst mod at forholde sig vedtagent dramatisk skal efter min mening ses i forhold til dette tids- og erkendelsesmæssige problemområde. - Spørgsmålet bliver da ikke så meget af teaterteknisk - eller fortælleteknisk art, men snarere af etisk karakter: oplever og tolker kvinder en situation - handling anderledes end mænd? Ja, i forhold til den konkretiserede situation - den synliggjorte handling på en teaterscene, film, TV og radio, så oplever kvinder en situation, en handling anderledes.

Den vesteuropæiske kultur består ikke af andet end bearbejdede udtryk af den store forundring over denne kønnenes forskellighed. Men det uhyggelige er, at dette ikke har frembragt en tilværelsesmodel, hvor kønnenes komplementaritet var erkendt og ufrygtet, men tværtimod har afstedkommet en til tider næsten total undertrykkelse og fortrængning af den kvindelige oplevelse - det kvindelige tolkningsunivers.

Som eksempler på denne forskellighed i det dramatiske udtryk har jeg valgt ni teater- og TV-stykker, som alle er karakteristiske for deres forfatteres individuelle skrivemåde, men samtidig også alle er eksempler på, hvordan ønsket om at synliggøre andre erfaringsområder end de »gængse« i den menneskelige tilværelse kræver andre dramatiske udtryk end de »gængse«. Det drejer sig om følgende ni stykker skrevet af kvindelige dramatikere i perioden 1928 - 1980: Af pladshensyn bringes dog kun citater fra 4 af stykkerne.

Hagar Olsson: SOS »1928«

Adrienne Kennedy: En negers komediehus »1962«

Ulla Rvum: Myterne »1971«

Nicole Macé: Penelopes væv »1976«

Simone Benmussa: Albert Nobbs sælsomme liv »1977«

Dorrit Willumsen: Hanne »1980« sendt i TV 1981

Karin Kjær: Pænt forfald »1982« sendt i TV 1983

Bente Clod: Røde tråde »1982«

Lois Weaver: Split Britches »1981«

De 5 første har alle været opført på teaterscene.

De følgende 3 er indspillet til TV-teater.

Det sidste har fundet sin endelige form i direkte samarbejde med trup-

pens to øvrige skuespillere, hvorved stykket fremstår som samarbejde mellem 3 skuespillere over den ene: Lois Weavers ældre slægtninges livshistorie.

I Hagar Olsson's drama, »SOS« fra 1928 er handlingen følgende:

En ung pige, Maria, bor sammen med sin far - en velhavende og fremtrædende forretningsmand. Moderen er død for mange år siden. Denne dag, som åbner stykket, har Maria skyndt sig hjem, fordi hun pludselig er blevet grebet af en mærkelig følelse »Jag hade en känsla av att någon sökte mig. Någon särskild ingen av de vanliga.« Et øjeblik efter hun er kommet hjem og står og ser på en violin, som ligger i et smukt, mørkerødt hylster, kommer hendes veninde. Veninden er smart og elegant, ryger hele tiden under den følgende samtale og betror Maria, at hun omsider har brudt med sine forældre - hun er gået ind til balletten på trods af særlig moderens modstand. Maria er forbløffet og en anelse bange, veninden er bevidst fræk og hensynsløs, og Maria, da hun endelig begynder at tale, meget eftertænksom, søgende.

Väninnan. Vi är inte barn längre, du och jag. Jag vet inte om du märkt det?

Maria. Jag tror att jag har märkt det?

Väninnan. Du måste ha känt det där själv! Man vill något annat. Inte gå i de gamla spåren. Inte ta på sig hela bördan av de gamlas konventionella värld - fraserna, lögnerna, tomheten. Tänk, att gå omkring och vara förtjusande! Ung frökön till salu! Kanske ta en tjänst för att verka »självständig«. O herre gud - självständig! Och spana till höger och vänster för att se hur högt man är taxerad på den erotiska marknaden.

Maria. Ja, alltid vänta på någonting ... På honom!

Väninnan. När jag var barn fick jag så gärna dansa. Det hörde till god ton. Men när det blev allvar av - då var det stopp. Strängt förbud. Det passade inte in i schemat - att någonting togs på allvar, lidelsefullt och upprigtigt, jag dansade ändå - i hemlighet. Och nu har jag trumfen på hand!

Maria går fram till *Väninnan*, sätter sig bredvid henne, tar hennes hand och ser henne stillsamt forskande in i ögonen.

Maria (med upprigtigt allvar). Ja, vet du, vi är lite tokiga allesammen, vi kvinnor.

Väninnan (uppbrusande). Sjuka, hysteriska, tokiga! Det är vad vi är. Har du sett en enda intellektuell kvinna som är lugn och samlad och som vet vad hon vill? Jag har inte sett en enda. Det är någonting på tok med hela vår inställning till livet.

Maria. Vi saknar någonting. Jag vet inte riktigt vad. Den djupa inre tillfredsstillelsen.

Väninnan. Det finns ingenting som tillfredsställer oss. Allra minst mannen!

Maria. Och ändå väntar vi på honom, söker honom överallt också i det som tycks vara riktat mot honom. Det är det uråldriga arvet som vi inte kommer ifrån.

Väninnan. O ja, den slumrande prinsessan Törnrosa som väntar på sin prins! Weininger hade nog rätt när han sade: Den största, den enda fienden till kvinnans frigörelse är - kvinnan. Hur kan en sådan passiv varelse någonsin nå moralisk frihet och självständighet? Aldrig!

Maria. Ja, jag vet inte. Jag vet bara att vi kvinnor behöver någon eller någonting som frigör våra krafter - genom att vädja till dem. Vi har djärvhet, intelligens och lidelse. Hur mycken djärvhet, det har de kvinnliga martyrerna i alla tider bevisat, inte minst de revolutionära. Men vi kan inte använda dessa egenskaper som självändamål. Vi kan över huvud inte använda oss själva som självändamål! Vi behöver någonting att offra oss för - en man, ett barn, eller en stor idé!

Väninnan (avbryter ironiskt). Och nu för tiden finns det varken män, eller barn, eller stora idéer! Åtminstone inte i våra kretsar. Trevligt att vara kvinna under sådana omständigheter!

Som eksemplet viser, er det en meget central samtale, de to unge piger har, og knap har veninden forladt rummet, før en ukendt mand træder ind uden at banke på. Maria synes, hun genkender ham og er ikke bange - højst lidt forvirret. Den fremmede spørger om hun vil hjælpe ham: »jag är en människa. Jag ber om hjälp. Är det inte nog?» - svarer han, da hun spørger, hvem han er. Da hun siger, at hun ikke kender ham, spørger han, om det skal være nødvendigt at vise visitkort, pas, bankkonto, anbefalinger fra præst og borgmester etc. for at blive hjulpet, og han tilføjer: »Ångest vädjar till er, nöd ropar på hjälp. Kan ni gå förbi?» - Maria føler sig overbevist om, at hun må hjælpe den fremmede - han viser hende sine hænder - de er sårede og mærkede af kemiske forsøg fra hans arbejde. Han er ingeniør og opfinder,

har opfundet en forfærdende giftgas, som kan udrydde hele menneskeheden. Nu er han på flugt fra myndigheder, politi og militær. Han vil ikke overgive sine videnskabelige resultater til hvem som helst og ikke til de magthavende. Hans opfindelse kan bruges både til ødelæggelse og til fredelige formål. Som han selv siger: »jag står utanför samhällät. - Det skall tillintetgörä mig. Spärra in mig som en dåre, eller som en farlig förbrytara.« Han har sin videnskabelige hemmelighed med sig, den skal bruges til noget andet. Maria stiller sig straks i hans sags tjeneste, så hører hun elevatoren, faderen kommer hjem. Hun skjuler den ukendte i sit soveværelse.

Faderen beskrives som en moderne forretningsmand. Det første han gør da han kommer ind i sit hjem, er at åbne for radioen - han skal høre børsnoteringerne. Men umiddelbart før børsnoteringerne, sender man en efterlysning, og den ukendtes signalement vælter ind i rummet samt en ophidset beskrivelse af en revolution, som er ved at brede sig fra fabrik til fabrik. Alle samfundsbevarende elementer bliver opfordret til at samarbejde med politiet for at finde denne frygtelig farlige mand. Maria forstår, hvem det er, hun skjuler i sit soveværelse, og da hun spørger faderen, hvem han er, svarer faderen - fyldt med nedladdenhed og foragt overfor Maria's uvidenhed, at han hedder dr. Patrick - at han er opfinder og militær kemist og chef for giftgasfabrikken. Det viser sig, at faderen beundrer den magt, der har ligget i dr. Patrick's hænder, den frygtelige dødens magt, der ligger i hans opfindelses art. Maria er frastødt og skræmt. Hendes far viser sig at være et hæmningsløst magtmenneske og Maria bliver mere og mere klar over, at hun har et andet billede af dr. Patrick, og fordi dr. Patrick nu vil ødelægge sin egen opfindelse og hindre at den bliver sat i produktion af de forkerte, er hele landet i oprør. Faderen kalder ham en landsforræder, en nar og en forbryder, og Maria kalder hans handling for et modigt hjertes.

I opgøret mellem faderen og datteren, ser faderen, at Maria har åbnet violinkassen, han har forbudt hende at spille på violinen, den var hendes moders - og moderens død kobles sammen med faderens forbud mod at røre violinen og hans egen indesluttethed og følelsesafstumpethed siden moderens død. De bliver afbrudt af børsnoteringerne og yderligere en efterlysning af dr. Patrick.

I anden akt, som foregår samme aften, har dr. Patrick og Maria en meget lang samtale af samme karakter som Maria og veninden. I denne samtale redegør dr. Patrick for den hændelse, som gjorde, at han pludselig skiftede holdning fra at være en kynisk magtberuset videnskabsmand med ønsker om at være verdensbehersker ved hjælp af sin giftgas til at være en idealist, der vil redde menneskeheden fra misbruget af sin egen dødelige opdagelse. Hændelsen, som fik ham til at ændre holdning, foregik lige udenfor fabrikken, hvor nogle børn legede på et område, hvor de ellers ikke måtte komme ind. Da en af børnene løber hen til ham og tager ham i hånden, får han øje

på børnene som kommende mennesker - som de liv, de allerede er. Han skynder sig at få børnene udenfor fabrikken og løber tilbage til sit laboratorium og ødelægger sin opfindelse. Samtalen drejer sig - efter denne konkrete episode - om faren for jordens forgiftning og ødelæggelse, om hvad vi kan gøre for at samle de gode kræfter, vække bevidstheden om at vi svæver på grænsen af en undergangskatastrofe.

Til slut beder dr. Patrick Maria om at skaffe nogle penge, han må afsted, før det bliver morgen. Maria er helt beredt på at ofre alt for dr. Patrick og den store sags skyld. Da dr. Patrick beder hende om at tage faderens penge og give ham, gør hun et øjeblik fortvivlet modstand, hun vil ikke tilføje faderen den smerte. Da dr. Patrick vil gå, forhindrer Maria ham i det, idet hun råber: »Hvis du går, går livet fra mig, jeg følger dig, jeg kan ikke andet.«. Dr. Patrick spørger, om hun har taget sin beslutning - og Maria svarer ja. Så følger et mellemspil et sted i verdensrummet - måske et sted på vores jordklode - et yderst uvirkeligt sted - sandsynligvis i et kemisk laboratorium. Med store bogstaver står der i decorationen PANEUROPA - MOSKVA - USA. Det hele skal forekomme uvirkeligt og fremmedgjort. Dr. Patrick er faldet i søvn over sit arbejde. Han vågner og forsøger at tvinge sig selv til at genoptage arbejdet, men han kan ikke koncentrere sig, fordi der foran ham - som på en scene i selve rummet - optræder syv herrer, klædt i kjole og hvidt og høje hatte. De syv herrer diskuterer storpolitik i Nationernes Forbund.

På en anden lille scene står en flok arbejdere rundt omkring en taler - folket vil have nedrustning og fred.

Dr. Patrick befinder sig som en lus mellem flere negle. Skal han være med til at styrke de krigslystne syv herrer med våben og giftgas eller skal han vælge folket? Arbejdergruppen og de syv herrer forsvinder - og et nyt scenebillede opstår foran dr. Patrick's øjne. Tre furier og tre riddere opfører et eventyrspil om heltemod og hævn og det idealistiske hjerte. Furierne og ridderne danser en runddans og medens de næsten danser i ekstatiske bevægelser, kommer Maria ind som en søvngængerske i dansen - musikken får en skærende mislyd og de dansende slutter med at danse og ser med afsky på Maria, som synes at søge nogle, som ikke er der. Maria råber klagende på sin mor og furierne ler hånligt. Dr. Patrick hæver pludselig sin røst og siger, at hun ikke skal være bange, at hun bare skal gå den vej, hun har valgt. Musikken spiller skærende og ubehageligt og furierne og ridderne bliver tvunget til at forlade scenen. Dr. Patrick står foran Maria og siger: »Maria, du äre fri. Ingenting binder dig. Ingenting håller dig tillbaka. Du står ansikte mot ansikte med ditt öde.«

Dr. Patrick har dernæst en lang monolog, hvori han opfordrer den kemiske giftkrig og i mellemtiden tændes SOS-signaler i forgrunden af scenen. En ung mand kommer ind på scenen - han bevæger sig skræmt og pla-

get af noget forfærdeligt, han har set. Han fortæller om dyrene, der bliver dræbt og i næsten bibelske billeder bliver den menneskelige og alle dyrenes elendighed beskrevet.

En flyvemaskine kommer tilsyne på en af scenerne og SOS-signalerne flammer stadig. Fra et kor i baggrunden lyder en række kamp- og nationalhymner i én eneste stor forvirring. Til slut samles alle disse forskellige stemmer og melodier og SOS-signaler til ét eneste udtryk under afsyngelse af Internationale. Et par enkelte nødsignaler bliver dog ved med at lyse bagest i mørke på scenen. Efter denne mareridtagtige drømmesekvens, fortsætter dramaets tredje akt.

Det foregår i stuen, hvor vi første gang mødte Maria og hendes veninde. Maria lister ind i halvmørket fulgt af dr. Patrick, som farer sammen ved hver en lyd. Maria er fuldstændig rolig og går hen til et chatol, hvori faderen opbevarer sine penge. De taler om de farer, der er forbundet ved tyveriet af faderens mange penge, dr. Patrick vil ikke have at faderen får at vide, hvad pengene er blevet anvendt til. Maria nægter at lyve for faderen angående pengene og siger, at hun skal nok tage sig af den sag. Hun er meget modig og stærk i det øjeblik. Pludselig åbnes døren voldsomt, faderen træder ind. Han er straks klar over, hvad der foregår, og det kommer til et meget bittert opgør mellem faderen, dr. Patrick og Maria. Maria står uden mindste tvivl og vaklen på dr. Patrick's side imod faderen og oprøret gælder både den politiske holdning, den menneskelige holdning men frem for alt det tyrani, hvormed faderen har behandlet både sin afdøde hustru og sin datter. Faderen tvinges til at udlevere sine penge til Maria. Medens Maria og faderen står i deres personlige opgør, så tager dr. Patrick pengene ud af Maria's hånd og forsvinder. Maria lader dr. Patrick løbe. Hun føler sig et kort øjeblik forladt, men da faderen begynder at skrigе og råbe, at hun skal løbe efter dr. Patrick, at han har bedraget hende og hun allerede er blevet skammelig forladt, så søger Maria hjælp ved sin moders billede og redegør i en lang monolog for sin ny vilje og holdning. Hun slutter af med en bøn om at moderen må hjælpe hende.

Hun forlader roligt sin ophidsede fader idet hun siger, at hun må følge dr. Patrick, for hun elsker ham og den store sag er den vigtigste af alt.

Hendes sidste replik er: »Hittills har jag icke levat. Nu lever jag och väl-signar mitt öde.«

Faderen slæber sig hen til en telefon og anmelder sin datters og dr. Patrick's tyveri og flugt til politiet og militæret og så falder han bevidstløs om på gulvet.

Fjerde akt foregår et år efter i samme rum. Faderen er blevet stærkt ældet men er stadig ved magt og position som forretningsmand. Veninden er på besøg hos ham, hun er yderst smart og elegant klædt.

Vi forstår af samtalen mellem dem, at veninden hurtigt holdt op med at



Ulla Ryums »Myterne« på Det kgl. Teater, Comediehuset. Ellen Winther, Karin Nellemose, Else Højgaard, Blanche Funch, Berthe Quistgaard, Kirsten Hansen-Mølier og Karen Margrethe Bjerre. (Foto: Rigmor Mydtskov)

danse ballet og i stedet blev pilot. Deres samtale er selskabelig overfladisk, de diskuterer bynavne, arkæologiske udgravninger og den spænding, flyvningen giver venindens liv. Veninden spørger, om faderen har set Maria og han siger, at han ikke ved noget om hende, at han ingen datter har. Veninden bebrejder ham hans hårde opførsel og veninden siger, at Maria - den lille svage Maria havde mere mod end nogen af os. Faderen hævder, at det ikke var på grund af personlig mod, men det var på grund af manden. Veninden hævder, at det ikke passer og hun siger, at det var personligt mod, som fik Maria til at handle, som hun gjorde.

Medens de taler sammen, åbnes døren pludselig stille og en mager, dødtræt og pjaltet klædt Maria kommer ind i rummet. Maria spørger om hun må hvile sig en stund og veninden spørger ophidset, hvad der dog er hendt. Veninden og faderen forstår ikke Maria's holdning. Hun er dødtræt og hun har gennemgået forfærdelige ting og alligevel vil hun ikke opgive kampen for revolutionen - folkets sejr - den store sag.

Maria siger, at hun bare vil se sin moders billede endnu en gang, men at hun sikkert snart bliver fanget, for de er på sporet af hende. Veninden bliver forfærdet og spørger, hvem? Maria svarer, at hun skal spørge hendes far, for han ved, hvem det er, der er efter hende.

Det banker på døren og politiet træder ind. Maria går hen imod dem. Faderen står roligt og lader hende arrestere. Marie er fortvivlet og forstår ikke Maria's holdning. Maria forlader scenen sammen med politiet. Faderen går langsomt hen og tager forsigtigt violinen, vil spille på den.

Efter tæppet er faldet, høres violintoner, som langsomt bliver sikrere og smukkere - og med dem slutter stykket.

Jeg har refereret dette stykke så omhyggeligt, som pladshensynet har tilladt det, da det handler om to meget centrale og ofte sammenkædede emner i al senere kvindedramatik.

Det sammenkæder opdagelsen af egen identitet med en næsten generel protest mod mandsamfundets tyrani og magtmisbrug, sociale undertrykkelse, forgiftning og udbytning af naturens ressourcer og de medmenneskelige følelsesværdier.

Der foregår ud fra gængse dramatiske synspunkter ikke særlig meget synligt handlingsmæssigt på scenen.

En proces sættes igang i samtalerne løb.

Dr. Patrick og Maria optræder som eksempler for et holdningmæssigt valg, som ikke forstås eller accepteres af de to andre karakteristiske eksempler - nemlig veninden og faderen som repræsenterer de tilpasningsdygtige.

I de drømmeagtige mellemspillene fremføres to yderligere eksemplifikationer på den abstrakte diskussion om det gode og det onde, det værdige livsvalg og den uværdige krigsstrassel, den dødsensfarlige magtlyst, som Hagar Olsson ønsker at gøre os alle til deltagere i.

I mit eget stykke »Myterne« fra 1971 søger 6 automatvaskende kvinder deres identitet og hinanden i et forsøg på at forstå, hvad der er hændt dem og hele den menneskelige tilværelse på jorden. Jordens overflade er forgiftet og alle er søgt ned under jorden. De forsøger at opretholde en slags amputeret tilværelse for sig selv og hinanden, men bliver til slut ført bort af »3 vaskedamer« repræsentanter for det magthavende system. - Deres sidste menneskelige handling - vasken af tøj, viser sig at være lyd- og billedoptaget og skal indgå i det humanhistoriske arkiv til senere studiebrug --. De 6 »myter« bliver dræbt som unødvendige nu man har eks. på deres art.

Også dette stykke har en yderst spinkel handlingstråd og består af en række demonstrationer og små monologer, hvori de brudstykker af erindring og erfaring de 6 »myter« måtte komme i tanke om udtrykkes - ofte via en hel enkel associationsteknik, magen til den vi benytter os af i det daglige liv.

(Pause).

5. MYTE:

Er her nogen blade?

(Pause)

(Går hen mod vaskedamerne)

(Ingen reagerer. Hun står et øjeblik forvirret, går hen mod 1. Myte)

Må man ikke læse her?

1. MYTE:

De plejer at ligge derhenne.

(Peger).

2. MYTE:

Sådan en - sådan en dame! Jeg vil respekteres. Det er en menneskeret. Men hun har selvfølgelig aldrig mærket, hvad det vil sige at være et ordentligt menneske - det kan man straks se, den stakkel.

(Til 6. Myte)

Hvorfor siger De ikke noget? Har vi ikke mødt hinanden før, et eller andet sted. De ligner en, jeg kender - gør De ikke?

3. MYTE:

Hun er lige strid nok. Eller har en dårlig dag, som vi altid sagde dengang. Lader til at have en stor bekendtskabskreds - mig har hun i hvert fald aldrig mødt.

(Henter et blad og sætter sig).

6. MYTE:

Ligner nogen - det er svært at sige, men der er flere, som før har sagt, at jeg ligner en eller anden.

3. MYTE:

Det er vel Dem selv. Ja, undskyld, jeg blander mig.

2. MYTE:

De skal ikke blande Dem.

2. MYTE:

(til 6. Myte)

Det er klart - det må ligge til Dem at ligne nogen. Det er noget i ens indre, tror jeg.

3. MYTE:

Bevares - hvordan det? Vi ligner vel alle os selv - noget i ens indre, siger De? Det er mærkeligt. Der var engang en gæst i den restaurant, hvor jeg spillede dengang, hver fredag, forstår De, sådan et lille bierhverv - jeg er pianistinde, kunstpianistinde, selv om jeg har trukket mig tilbage nu, men den gæst blev altså fuld og påstod, at jeg lignede hans moster, sådan kommer man ud for så meget - mænd er af og til underlige.

2. MYTE:

Ja, det var underligt - nå, De er pianistinde - det mente jeg nok. Var De så hans moster. Jeg mener i virkeligheden?

3. MYTE:

Bevares - aldrig nogensinde. Det var noget, han troede, de kan være så mærkelige. Man oplever meget i min branche - gæster, som hælder øl i pianofortet og den slags. Det var noget andet, dengang jeg gav koncert - næsten en fuld sal - kun de bageste rækker, hvor man alligevel ikke kunne se mig, var tomme. Man skrev meget om det i avisen. Det var før, jeg begyndte med hundenummeret.

2. MYTE:

Hvilket interessant liv. Jeg syntes også, der var noget ved Dem.

6. MYTE:

Det er kun en lighed - hvis man hele sit liv har arbejdet på en fabrik, stået ved det samme bånd sammen med de samme mennesker, så kommer alle til at ligne hinanden. Det skyldes ikke alene, at man har samme kitler på - man forsvinder selv, og alle ligner hinanden, det sidder i øjnene på dem.

1. MYTE:

Det er rigtigt. Det er det samme, når man bliver alene; jeg husker den første tid, efter at jeg opdagede det. Det gjorde mig bange. Overalt mødte jeg andre. Det kunne ikke være rigtigt, men man kan altid genkende andre, som har det sådan - er enlige, altså alene.

3. MYTE:

Bevares - måske.

(Lang pause)

Hvad mon det er med lyset i dag? Det er værre end det plejer. Man burde klage. Snart forsvinder det vel helt.

(3. Vaskedame nærmer sig og står et øjeblik ved siden af 3. Myte).

5. MYTE:

Hvor lang tid plejer det at tage, jeg skal nå hjem, før Evald kommer - det er min mand, og han plejer at blive sur, hvis jeg ikke er hjemme, når han kommer. Tager det lang tid?

(Ingen vaskedamer reagerer)

1. MYTE:

De når det. Hvorfor bliver han sur? Han skal da være glad over, at der er nogen - jeg mener - at han ikke er alene -

5. MYTE:

Det vil han aldrig kunne forstå - vi er jo gift - og jeg laver jo ikke noget - altså går hjemme.

3. MYTE:

Det lyder da godt. Var det hans tøj, altsammen?
Bruger De aldrig noget? Jeg mener, jeg synes ikke, jeg så noget af Deres tøj.
Ja, undskyld, jeg er fræk; men Frederiksen plejede altid at sige, at jeg skulle være glad, fordi han ikke var som andre.

5. MYTE:

Evald er ikke som andre, hvis det er det, De mener.
Han er sød og nem.

3. MYTE:

Bevares.

5. MYTE:

Hvad kommer det Dem ved?

4. MYTE:

Rolig, rolig. Tag et blad. Har De børn?

5. MYTE:

Nej, ikke endnu, det vil sige - vi ville først have båden. Evald elsker at sejle.

Siger, det afslapper ham.

4. MYTE:

Hvor vil han sejle henne - nå, det kommer ikke mig ved; måske er forgiftningen snart overstået, så vi kan komme ud - op i lyset og luften.

6. MYTE:

Det ville være dejligt - underligt.

4. MYTE:

Man skal være glad over, at man stadig er i live. Mine to yngste er født efter totalforureningen, så de tror ikke på os, når vi engang imellem ikke kan lade være med at tale om, hvordan det var dengang før.

(Under 4. Mytes replik er 1. Vaskedame kommet hen til hende og har stået foran hende - har stillet sig i vejen for den anden, så hun hele tiden har måttet læne sig til den ene, så til den anden side.

Som sædvanlig reagerer ingen af de tilstedeværende på episoden - det synes at være helt »normalt«.)

3. MYTE:

Tal ikke om det: Lyset - - luften!

4. MYTE:

Men som sagt. Det kommer ikke mig ved.

(Fortsætter sin læsning, hvorefter vaskedamen atter trækker sig tilbage).

(Stor pause).

2. MYTE:

Er der flere blade? Er der nogen dyrehistorier i Deres blad?

(Pause)

(1. Vaskedame over)

5. MYTE:

Jeg taler aldrig om dengang. Det gør Evald heller ikke.

1. MYTE:

De er også ung - det er anderledes med os, som har levet mere af vores liv før. Jeg tænker altid på dengang.

(Lyset blinker)

3. MYTE:

Hvem gør ikke det? De lyver, hvis de påstår, at de fortrækker det her - som vi har det nu.

(Blå blink)

(Alle tre vaskedamer er kendeligt urolige nu - bevæger sig omkring mellem maskinerne - ser hele tiden op imod uret, som pludselig går i stå med et synligt ryk i viserne. Vaskedamerne slapper af og sætter sig bag vægten. En vis uro har spredt sig til de 6 vaskende, som nu alle har forsynet sig med blade og søger pladser, rejser sig, bytter, sætter sig, etc.)

Men som jeg sagde dengang vi alle skulle bære gasmasker, hvis vi ville udenfor!

Den fransk - norske dramatiker og lyriker Nicole Macé skrev i 1976 dramaet »*Penelopes væv*« for di, som hun udtrykker det i programmet: »Odysseen - og Biblen er skrevet af mænd. I Odysseen, såvel som i Biblen, fastlægges det grundprincip som mandssamfundet endnu hviler på: Manden handler - kvinden er. Penelope VAR Odysseus trofaste hustru, og for at kunne blive ved med at være det, for at narre frierne som pressede hende, rev hun hver nat alt det op som hun havde vævet om dagen.

Så lidt værdifuldt er en kvindes arbejde i mændenes øjne. Det kan ødelægges og laves om i det uendelige - det sætter aldrig varige spor efter sig.

Men tænk nu hvis vævningen var mere end et tidsfordriv for Penelope. Tænk hvis hun var en fagligt stolt væverske - en kunstner? Havde hun så også trævlet sit arbejde op lige villigt?»

Nicole Macé stiller det traditionelle mands- og kriger samfund op imod et kvindedomineret samfund, fredeligt og ahierakisk. Handlingen er enkel og klar som en stærk farve i en vævning: Penelope venter på nyt fra de bortrejste. Hun arbejder sammen med sine slavinder - i stykket fungerer de som et kor, samt to korlederinder, sin gamle amme, en frigiven slavinde fra Lesbos og en ung pige. De væver og udtrykker deres længsel efter mændene. Penelope føler sig afhængig af en gammel aftale om at en nabokonge skulle sørge for det praktiske i hendes land - han udbytter dem, mener hun og

foreslår at de selv overtager landbrug, handel og produktion af det, de har brug for. De andre kvinder er i begyndelsen imod - det er mandsarbejde at pløje, at sælge, at smede sit eget plovjern, osv. Gammel dyd sættes op mod den handlefrihed Penelope ønsker. Men siden de ikke generes af de mænd som de dog alle savner meget, så gennemfører Penelope sine planer.

I 2. akt, som foregår fem år senere - ca. 10 år efter Odysseus' bortrejse, bugner scenen af vævestykker, færdige tæpper i skønne mønstre og farver - Penelope er vævemesteren over alle. Man forstår at de har klaret deres produktionsproblemer og deres landbrugsproblemer -. Nu diskuterer de farver og magt, samt dette at holde sig til lovene - også hvis de viser sig at være direkte livstruende. Penelope har i årenes løb nedbrudt de skranker, der fandtes mellem hende selv, de fornemme kvinder og så de øvrige slavinder og andre ufrie kvinder i landet. Men hendes forsøg på at ændre lovene møder en vis tvivl og modstand fra de andre kvinder. Endnu engang gennemfører Penelope dog sit forehavende - hun kender sit eget værd - ved hvad hun kan - hun kan væve, det gør hende stærk; hun magter også at opbygge de andres følelse af selvværd.

De to drenge, sønnen Telemakos og hans ven Menandros lærer at væve, men finder det meget svært - Telemakos vedbliver dog at væve, hvorimod Menandros finder en kniv og vil hellere dyrke mandlige sysler, krigslege og lignende. En frigiven slavinde - en hetære fra Lesbos kommer til slottet med en hilsen fra Odysseus -. Hun fortæller også om de rædsler de sejrende ædle grækere udsætter byer og øer for på deres hjemrejse. Kvinderne er rystede og beslutter at lade Fidile, som den frigivne hedder blive hos sig.

Nu har de så mange tæpper og så megen olivenolie at de kan begynde at handle - de har kort sagt efterhånden overtaget alle de traditionelle mands-hverv i deres samfund og klarer sig glimrende. Savner dog stadig mændene!

Så ankommer to krigere med bud om, at den græske flåde og Odysseus er forlist. De fortæller samtidigt at krigsrådet tidligere har vedtaget at de overlevende skulle rejse hjem og overtage forsørgningen af de hjemmenværende hustruer og børn. De vil tvinge Penelope til at vælge en af dem som mand.

BASILOS

Slik er det, Penelope. Odysseus, din husbond, er død.

Hvem av oss to vil du ta til ekte?

LYKEION

Basilos, med det thrakiske godset som ingen har sett, eller Lykeion med de sterke armene, som kan ta vare på deg og dine?

PENELOPE

Jeg kan ikke svare nå. Jeg må først rådslå med de andre her.

(Krigerne ler)

BASILOS

(Til Menandros) Spør Ithakas dronning sine tyender om råd?

MENANDROS

Hun er ingen dronning. De kaller hverandre »søster« og bestemmer alt i felleskap.

(Krigerne ler igjen, enda lystigere)

LYKEION

Ja, slik går det når kvinner får styre alene for lenge!

BASILOS

Man skjelner ikke lenger herren fra tjeneren.

MENANDROS

All lov og orden oppløses.

TELEMAKOS

Løgner! Du vet det ikke er slik!

(Han kaster seg mot Menandros, som skyver ham tilbake med spydet, som han holder på tvers)

BASILOS

Hvem er gutten?

MENANDROS

(Med en foraktfull hodebevegelse mot Penelope) Sønnen hennes. »Prinsen«.

LYKEION

Kledt i kjortel, som en simpel gjeter?

BASILOS

Hvor gammel er han?

MENANDROS

Femten år.

LYKEION

Han burde være voksen nok til å styre her. Hva gjør han på Ithaka?

MENANDROS

Når han ikke gjeter sauer, så fisker han med de andre småjentene.

TELEMAKOS

Forræder!

*(Han forsøker å slå til Menandros, men blir skjøvet tilbake på samme måte.
Krigerne utveksler megetsigende blikk)*

MENANDROS

Som dere ser, kommer dere i rett tid!

(Krigerne går frem mot Penelope)

BASILOS

Slike æreløse tilstander kan ikke tåles lenger.

LYKEION

Du har forbrudt deg lenge nok mot våre helligste lover.

MENANDROS

Ithaka trenger en ny konge straks.

BASILOS OG LYKEION

Vi forlanger ditt svar nå!

Hun nægter under henvisning til at hun vil væve et tæppe - et bilde af sin elskede mand og først når denne hyldest er færdig kan hun tage stilling til deres »tilbud«.

De bøjer sig for hendes krav men er meget ubehagelige og dominante. Den unge Menandros er lykkelig fordi der endelig er dukket et par rigtige mænd op.

Kvinderne er rådvilde, de længes efter mænd og kærlighed, men Penelope udtrykker det således for sin egen del:

»Jo jeg lengter.

Ikke etter den unge, panserede krigeren jeg mistet for femten år siden, han som døde ved Trojas mure,

Jeg lengter etter en Odyseeus jeg aldri møtte,

vismanden som i barmhjertighet gjorde slutt på krigen,
han som sendte Fidile til oss med et budskap om mildhet.»

Så begynner hun sin evige vævning - prøver farver og garn og mønstre hele dagen, og piller det hele op igen om natten. Endelig en dag vender sejrherren hjem - han kommer som en magtbesat hersker og indtager sit slot. Sønnen har genkendt ham, men skræmmes af hans brutalitet, føres bagbunden med ind til kvinderne på slottet for at afpresse Penelope en genkendelse og dermed selvstændigheden hun har arbejdet frem i de forløbne år for sig selv og kvinderne. Da sejrherren Odysseus sætter sin kniv for struben af Telemakos må Penelope afgive sin værdighed og højt sige at hun genkender Odysseus, sin mand. Fidile og Amman bliver myrdet som de to mest selvstændige og med deres lig ved sine fødder og sin mands hænder i et kvæler-tag om sin hals må Penelope eftersige lovenes ord.

SEIERHERREN

For hva kan en kvinne som ingen mann verner, Penelope?
Hun er hjelpeløs og fortapt.

(Seierherren klemmer til Penelopes hals. Rytmeinstrumenter herfra. Da hun er ved å miste pusten gjentar Penelope »loven«, svakt og med bøyd hode)

PENELOPE

Hun er hjelpeløs og fortapt ...

SEIERHERREN

Zeus har skapt mannen i sitt bilde
og lært ham smedens kunst og bondens fag.
Zeus har skapt kvinnen til å bli mannens lyst
og til å bære ham sterke sønner.
Og derfor er mannen kvinnens herre
og har all makt over henne.

(Kort pause. Seierherren klemmer til Penelopes hals, så hun igjen er ved å miste pusten. Samtidig ser han på kvinnene i koret. Nølende begynner de å gjenta loven)

GALATEA

Zeus har skapt kvinnen til å bli mannens lyst

GALATEA, HYMEN *(diminuendo)*

og til å bære ham sterke sønner.

GALATEA, HYMEN
HALVKOR (*diminuendo*)
Og derfor er han kvinnens herre

GALATEA, HYMEN
HELKOR (*diminuendo*)
og har all makt over henne.

(Seierherren ser smilende på kvinnene)

MENANDROS
Mannen kan ferdes dit han vil.
Han ble skapt til å skyte ørner,
erobre riker, styre verden.
Kvinnen, som er vek og uren,
skal alltid holdes skjult fra gudenes åsyn.

(Samme spill)

KOR (*meget lavt*)
Kvinnen som er vek og uren
skal alltid holdes skjult fra gudenes åsyn.

(Seierherren ser smilende på kvinnene, så slipper han Penelope, som lar seg segne ned mellom Fidile og Ammen)

SEIERHERREN
Lykkelige Ithakas kvinner,
som har fått deres drott tilbake ...

(Han går frem til forscenen og stiller seg bak Menandros. Begge ser på kvinnene, som ligger på kne med bøyde hoder)

SEIERHERREN
Takk deres dronning, veversker,
for at hun så listig holdt frierne i sjakk,
så den hjemvendte Odysseus til slutt
kunne vaske Ithakas ære ren i deres blod.

MENANDROS
Love den flittige Penelope,
de gifte kvinners evige forbilde,

hun som hver natt rev opp dagens meningsløse arbeid,
for alltid å forbli sin manns trofaste hustru.
Hun som uklanderlig oppfylte
kvinnens ydmyke kall på jorden,
vil fortjene en plass i dikternes epos
om hennes herres store bragder.

SEIERHERREN

Således vil ettertidens lys
forvandle din ringhet til heder,
lykkelige krigers viv!
For hva er Penelope
uten sin husbond,
Odysseus?.

(Menandros reiser seg)

MENANDROS

Nå kan du hvile deg, dronning,
i kvinnehusets myke gjemmer.
Din konge står atter ved plogen!
Han vil gjenreise Ithakas svunde storhet
og gjøre gjeteren, din sønn,
til seierrik kriger i sine fedres bilde.

*(Vaktene fører den bakkbundne Telemakos ut. Menandros og Seierherren går
over scenen mot utgangen; rytmeinstrumentene akkompagnerer sortien)*

SEIERHERREN

(Til vaktene i det han går ut)
Stå vakt utenfor døren. Jeg stoler ikke på hundene.

*(Stillhet. Langsomt løfter kvinnene hodet og ser på Ammens og Fidiles lig-
gende skikkelser. Penelope blir sittende mellom dem)*

PENELOPE

Lykkelige søstre, dere døde i tide,
før skammens klamme kappe
på nytt svøpte kvinnens liv.

(Koreutene reiser seg, men blir stående på sin plass)

(Blåseinstrumenter herfra, en lang, dirge-preget melodi)

(Penelope bøyer seg frem og stryker Ammens panne)

Stykket slutter med den fuldstændige undertrykkelse af kvinderne - men den unge pige flygter under kampens tumult og i et sidste udbrud fra det undertrykte kvindekor lyder det:

KOR

(syv stemmer)

Vær vårt vitne, sendebud,
som seiler over tidens hav
til nye slekters fjerne strender:
En gang levde freden på veverskenes øy!
En gang vil den gjenoppstå,
som Persephone om våren
stiger opp fra dødens juv.
Det tror vi. Det vet vi.

(I mørket, seks stemmer)

En gang må krigerne bli trette av å myrde!

(Fem stemmer)

En gang vil kvinnene våge å rope »stans!«

(Fire stemmer)

Og da vil mann og kvinne sammen ...

(Tre stemmer)

En gang ...

(To stemmer)

kanskje ...

(En sopran)

på en grønn øy ...

(Blåseinstrumentene fortsetter litt, som et ekko av den siste stemmen, og så, plutselig)

BLACK - OUT

Sceneteknisk og dramaturgisk er »Penelopes væv« det mest klassisk aristotelisk opbyggede af de her medtagne eksempler på kvindelig dramatik. Det følger en tids- og handlings udvikling, som i et stigende konfliktforløb til slut konfronterer de to stridende parter. Mændene vinder en klar sejr over stykkets kvinder, men under hele stykkets forløb har alle syns og sanseindtryk været udtryk for en kvindelig tilværelsestolkning af usædvanlig art. Kvindearbejdet, at væve, karte, farve og spinde har både synsmæssigt og lydmæssigt optaget en meget stor del af den samlede scenografi og musik/lydside. Koret og indlagte soli har hele tiden bragt handlingen og de mange filosofiske overvejelser ud over henholdsvis forenklingens og langsommelighedens trusler.

Det sidste stykke jeg vil bringe som eks. på en særlig »udramatisk« - muligvis særlig kvindelig måde at synliggøre erfaringer og erindringer på er den amerikanske instruktør og skuespiller Lois Weaver's stykke »Split Britches« skrevet i 80/81 - opført blandt andet under Festival of Fools 3 i København sommeren 1982.

Jeg kan for dette stykkes vedkommende ikke henvise til et tekstkendskab, men nåede at se stykket opført to gange. Da en anden af bidragsyderne Inge-Lise Paulsen i denne bog også omtaler »Split Britches« under sin gennemgang af det feministiske gruppeteater i USA, vil jeg henvise til hendes omtale og her koncentrere mig om to eksempelscener hvor stykket klart bryder med gængs dramaturgi.

Stykkets udgangspunkt i tre sære kvinders afsondrede liv på en gård giver ideelle muligheder for at udnytte det hidtil så usynlige kvindelige erfaringsområde beliggende et sted mellem trivielle huslige gøremål og kolossale psykiske spændinger i de enkelte skikkelser.

Den første eks.-scene foregår under brødbagning. Æltningen af dejen »synliggører« voldsomme erotiske aggressioner som med et »går i sig selv igen« synliggjort ved den måde hvorpå de megede hænder tørres rene i forklædet, som, da det dernæst tages af rummer starten til en afklædnings-scene af usædvanlig art. Lag efter lag arbejdsklæder kastes på gulvet. Og den »befriede« kvinde står frem i sin egen skikkelse. Ikke bondekvindens, men den forsmåede elskers. Den anden scene starter fra en stilstand - hver passer sit, som ulmende vulkaner af udtalte følelser, indtil det pludselig toppe hos en af de tre kvinder og hun udbryder: »Koen er syg« - Da jeg så stykket havde jeg på fornemmelsen at det egentlig var lige gyldigt hvem der først sagde de magiske ord - den der havde udbruddet, tvang en reaktion/ lidt handling frem hos de andre. - Omsorgen for koen havde udviklet sig til

et internt magtspil baseret på omsorgstyranniet. Den der sagde de magiske ord havde magten for en stund.

»En Negers komediehus« af Adrienne Kennedy og »Albert Nobbs sælsomme liv« (skrevet over en novelle af George Moore) af Simone Benmussa, synliggør den almindelige kvindeskæbne og viser hvilke undertrykkelsesmekanismer og grader af udbytning i samfundet vi alle (også mændene) kan blive ofre for. I Adrienne Kennedys stykke søger hovedpersonen, en farvet studine, til slut ly og en sidste udtryksmulighed i selvmord, efter at have »opført« sit liv i en række mareridtslignende poetiske og surreale scener på »sit komediehus«.

Simone Benmussa demonstrerer og afslører en række »selvfølgelige« undertrykkelsesmekanismer i de love efter hvilke mænd og kvinder tillades at ernære sig. Ved at lade to kvinder skifte køn af rent forsørgelsesmæssige årsager - for at få job, som henholdsvis maler og finere serveringstjener, afsløres de gennemgribende konsekvenser dette arbejdsmæssige kønsskifte får for de to kvinders kærlighedsliv og følelsesudtryk. De forventes at være mænd fra andre kvinders side og befinder sig i et identitetsløst tomrum indtil de på hver sin måde tvinges til at vælge eget kønsudtryk; ikke det kvindelige, men en sær ikke-eksisterende følsomhed for Albert Nobbs, tjenerens vedkommende, og en rent mandsidentificeret, men ikke lesbisk for Hubert Pages, malerens, vedkommende.

De følgende tre stykker (som jeg af pladshensyn heller ikke bringer citeret fra) er alle skrevet som TV-teatermanuskripter.

De er skrevet med en formel viden om at hurtige spring i tid og sted samt en regulær opløsning af rummet lettere lader sig synliggøre på en billedskærm. Alligevel er det påfaldende, hvor lidt de tre dramatikere benytter billedmediets tekniske muligheder til at opløse den faktiske rums- og tidsbegrænsning som teaterscenen pålægger en dramatiker. Formelt set er Dorrit Willumsens »Hanne« (2. del af serien Krigsdøtre) sendt 1981, Karin Kjærns »Pant Forfald« sendt 1983 og Bente Clods »Røde Tråde« sendt feb. 1984, alle tre næsten dokumentarisk trofaste overfor det miljø de foregår i. Med største nøjagtighed og præcision beskriver de tre dramatikere de forskellige miljøer og de relativt enkle handlinger, som foregår i dem. Denne til det perfektionistiske grænsende nøjagtighed kan overfladisk set virke kedsommelig, men vover man som instruktør - altså som synliggører - af stykkerne at tage denne »fortaben sig i unødvendige småting« alvorligt, så opstår der netop tid og rum til at alle de næsten usynlige kvindelige erfaringspartikler kan samle sig til den mættede stemning en mere end meget almindelig hverdag kan rumme. Og ud af denne stemning formulerer en række mærkeligt udefinerlige situationer sig - alle genkendelige for de fleste seere og for nogle måske ovenikøbet nye dele af en hidtil overset tilværelses-



Karin Kjær's »Pænt Forfald«, TV-Teatret. Merete Hegner, Birgitte Federspiel og Helle Merete Sørensen. (Foto: Dorrit Schmidt)



Bente Clods »Røde tråde«, TV-Teatret. Lise Ringheim, Arne Hansen og Ulla Henningsen. (Foto: Helge Jensen)

oplevelse. Det forekommer mig væsentligt at påpege at disse såkaldt »udramatiske« teater- og TV-teaterstykker ikke er handlingsløse. Tværtimod foregår der ofte så mange små handlingsfragmenter på een gang at man kan føle sig forvirret over mængden af direkte og navnlig indirekte information gennem dette minihandlingsudbud. Der tales også meget, og der siges meget vigtige ting -.

Som en af mine mandlige kolleger engang sagde: »I taler alt for meget og siger endnu mere - men det værste er, at I tror det er interessant at sidde og høre på i timevis for os andre!« med »andre« mente han tydeligvis mænd!. Det er ikke alene interessant, man kunne forestille sig at det ligefrem var betydningsfuldt, for tematisk set beskæftiger disse 9 stykker sig med væsentlige almene forhold. »SOS«, »Penelopes væv« og »Myterne« omhandler det globale og medmenneskelige ansvar for liv og fremtid sat op imod den enkeltes ambition og magt, de nationale magtblokke, krig, død og totaludslettelse.

»En negers komediehus«, »Albert Nobbs« og »Split Britches« synliggør den almindelige uanseelige kvindeskæbne og viser, hvilke samfundsmechanismer og grader af udbytning vi alle (også mændene) kan blive ofre for - er ofre for.

De tre TV-stykker er alle kvinde- og menneskehistorisk dokumentation.

Dramaturgisk adskiller disse ni stykker dramatik sig som tidligere nævnt fra den »normale« dramatiske model ved at være »udramatiske«. Dette har været sagt om samtlige ni stykker enten som en professionel bekymring fra pågældende produktionssteders side eller som en konklusion i den offentlige modtagelse. Der er påfaldende svage gennemførte handlingstråde - det er som om, den tidsbundne handling efter aristotelisk model har været underordnet - en tilstandsundersøgende og stemningsfordybende handlingsinteresse.

Det er ofte associationer, som bringer skiftet fra en episode eller tilstand til en anden, ikke så meget en tvingende nødvendighed eller en klar årsagssammenhæng. Det drejer sig altså om processer.

Der findes i alle stykkerne øjeblikke, hvor en stigende uudtrykt spænding pludselig eksploderer i en række store handlinger, som indenfor et kortere forløb udgør en årsagssammenhæng, men disse dramatiske udbrud opleves i samtlige stykker som illustrationer snarere end som den egentlige handlingens nødvendighed.

Samtlige stykker opleves også som mere tidskrævende end »ønskeligt måske er«. Det roligere tempo og de fordybende tilstandsbeskrivelser, hvor der ikke hænder noget som helst, opleves af og til som langsommelige - grænsende til det kedelige. Stykkerne kræver deres tid, og det er min erfaring, at der opstår dramaturgiske katastrofer, hvis man forsøger at forkorte dem drastisk i et håb om at øge spændingen. Det viser sig så, at stykkets

egentlige dramatiske udsagn lå i en spænding, som opstår på tværs af en handlingsgang og ikke som et resultat af en handling. Sagt med andre ord er de handlinger, den dramatik, som finder sted i disse stykker, det voksende, det udfoldendes dramatik. Ikke så meget det besluttedes, det viljesbetonede dramatik. Det er ikke vildtvoksende processer, men erkendte følelses- og erfaringsprocesser. De søges synliggjort gennem tilstande.

Handlingen - altså situationen - det, der ses, høres og opleves, det synliggjorte, forholder sig til rummet på en særlig måde hos samtlige ni kvindelige dramatikere. Det virker som om rummet som afgrænsning af handlinger - eller ved sin afgrænsende funktion som udfordring til en række handlinger er ganske underordnet. Rumsangivelsen forekommer mig at være næsten formel - noget i retning af »det er klart, det foregår her eller der - på den og den tid ... men i virkeligheden er det underordnet, for vores handlingserfaring accepterer ikke formelle rums- og tidsgrænser«.

Sagt udfra en kvindelig erfaring - vi er selv rum og tid. Vi bliver i det mindste - som kvinder - meget fysisk og håndgribeligt påmindet om rum og tid i vores egen fysiske tilværelse: gennem graviditet - menstruation - gennem hele vores hormonale funktion. Mænds erfaring af sig selv er også kønsbunden, men den har dannet grundlag for hele den vesteuropæiske tilværelsestolkning og har derfor fået karakter af almenhed i hvilken en kvindelig erfaring ikke indgår. Mænds oplevelse af sig selv er forbundet med deres synlige seksuelle kunnen. Kvinders tilsvarende oplevelse er en stadig udvidelse af deres indre rum og et konstant forbrug af tid, hvorefter de ved en pludselig dramatisk handling afstedkommer en ny »person på scenen«, en karakter om hvem vi intet ved - ikke engang behøver være sikker på faderens identitet!

Både mandlige og kvindelige dramatikere beskæftiger sig med at synliggøre det menneskelige! Men hvad der adskiller den på scenen synliggjorte tanke eller erindring fra andre kunstneriske synliggørelser (det nedskrevne ord, maleriet, skulpturen, kunsthåndværket) er en række komplementære størrelser som tid og rum, sted og hastighed.

De kvindelige dramatikere skriver efter min opfattelse dramatisk, men deres værker opleves muligvis DOBBELT uhåndterlige fordi de i deres sceniske udtryk VIRKELIG forholder sig til størrelserne tid og rum, sted og hastighed udfra en række andre erfaringer og oplevelsestolkninger end de »gængse dramatiske«.

Hvorafter kommer det sig, at man tror at kønsforskelle ikke skulle komme til udtryk i den måde, hvorpå vi bearbejder erfaringer til erkendelseskompenerter? - i den måde hvorpå vi omsætter det talte sprog til synliggjort tid og rum - sted og hastighed?

Vores historiske og sociale erfaring som kvinder handler om undertrykkelse og fortrængning. Vores politiske kamp er endnu langt fra afsluttet,

men vores andel i det menneskelige fællesskab, vores andel i den menneskelige komplementaritet¹ kræver at vi formulerer vores størrelse og beskrivelse af DET MED-MENNESKELIGE!

Noter

1. *Komplementaritet*: (komplement - latin: supplement, fuldstændiggørelse) i kvanteteorien det forhold, at to fysiske beskrivelser eller størrelser af samme ting supplerer, men på samme tid udelukker hinanden. F.eks. er en bølgebeskrivelse og en partikelbeskrivelse af en elektrons bevægelse komplementære; under visse forsøgsbetingelser opfører elektronen sig som en bølgebevægelse, under andre som en stofpartikel, så at de to beskrivelser udelukker hinanden, idet de ikke kan redegøre for samme forhold. Samtidig supplerer de hinanden, idet de begge er nødvendige for en fuldstændig beskrivelse af elektronens opførsel. I sammenhæng hermed står, at man ikke samtidig kan måle en partikels hastighed og dens sted med vilkårlig stor nøjagtighed. Jo mere nøjagtig den ene størrelse måles, des mere unøjagtig er en samtidig måling af den anden størrelse (Heisenbergs usikkerhedsrelation); hastighed og sted er komplementære størrelser. Niels Bohr udviklede sin komplementaritetsteori 1927 og bragte den senere i anvendelse på andre fag end fysikken.

Ulla Ryum

Dramatiker, instruktør og lærer på Filmskolen og på Statens Teaterskole.

OM DETTE OG HINT BLANDT ANDET

Ulla Ryum

Det forekommer mig umuligt at forestille sig en "åndelighed" uden i et uløseligt sammenhæng med en "kropslighed".

Forst senere i mit voksne liv har jeg været i stand til at forstå i hvor høj grad denne nægtelse af en adskillelse skyldes mit køn. Jeg har heller ikke været mig bevidst, at de depressioner, jeg led af fra mit 17. til mit 30. år, blandt andet hang sammen med en fornægtelse af hele min barndoms og præpubertets åndelige erfaringer som noget irrationelt vås - noget værre væveri, kogekonegøgl, jordmoderdunst eller bedstemorsludder. Det er stærke og personlige kvinder, som har præget min barndom og tidlige ungdom - og de mænd, der også færdedes i disse landskaber, var alle åndeligt åbne for vekselrytmerne i den irrationelle livsudfoldelse, selvom de forbeholdt sig hver på deres måde! - de var kunstnere eller naturforskere med evne til at undres eller som min fader, et søgende og åndeligt gemyt, der havde valgt at koncentrere sig om et juridisk studium i stedet for det håbløst brødløse æstetiske studium, han oprindeligt havde forestillet sig.

Men dette forbehold overfor de kvindelige åndelige erfaringer, som jeg levede i, magtede jeg ikke at føre med mig i mit senere uddannelsesforløb som andet end en tiltagende depression. - At indarbejde et rationelt forbehold vil for mig sige at forstå sammenhænge og forstå modstand uden at opgive opfattelsen af sin egen oplevelses rigtighed: Det er et alment problem, en komplementaritet? Når jeg alligevel hægter dette almene problem på mit køn og finder problemet mindre uoverskueligt set i et kønssammenhæng skyldes det (a) de senere års kvindeforskning og dens resultater. Der kan et mod hentes: Vi er ikke alene, alle de andre når frem til næsten de samme resultater fra hver deres helt personlige udgangspunkt. Og det synes at ske på næsten samme tidspunkt over stort set hele kloden, ikke i form af en konkurrence, men som dele af en sammenhæng af kvindelig karakter. Dernæst (b) mine helt personlige erfaringer fra min barndoms væverier, kogekonegøgl, jordmoderdunst og bedstemorsludder, alle disse irrationelle udsagn, som ofte blev sendt i luften med en forunderlig sikkerhed, og som hvis de lidt efter blev mødt af et for-

behold blev forsynet med et: "Ja, ja der er nu mere mellem himmel og jord end vi forstår". At de vidste noget, og denne viden gjorde dem sælsomt stærke, uden at jeg kunne forstå det eller indsætte det i de kendte religiøse sammenhænge (dele af min familie var og er troende katolikker) var klart. Og spurgte jeg dem nærmere ud om, hvorfor det nu var sådan, så fik jeg ofte meget tilfredsstillende rationelle svar, men lige så ofte en kærlig henvisning til, at det ville jeg nok forstå senere. Det forstod jeg også: jeg blev voksen, og vidste selvfølgelig tilsvarende mere både om mig selv - at være voksen var at fylde sin form ud! - samt om alt dette mellem himmel og jord. Endelig var der et svar, som jeg nærmest måtte afpresse disse kloge kvinder. - Det lød: "det er bare sådan". Efter denne formel begyndte eventyrene, lignelserne, egne erindringer, andres genfortalte erindringer, underlige tildragelser, drømme, alle de sande erfaringer om varsler, der havde vist sig at stemme, alle de usande erindringer om "tilpassede varsler" og alle de selvopbyggende morsomme historier om de "ej færdigfødte" mænds idiotier og uudholdelige magtmisbrug, at flyde og oversvømme virkeligheden og forvandle sig til indsigt og tryghed.

Dette tredje svar, : "det er bare sådan", var aldrig uden krop - tværtimod var det kilden til en ustyrlig strøm af eksempler på netop krop og ting, meget sanseligt beskrevet i en række situationer, som alle lod os opleve og genopleve det åndelige uløselige sammenhæng med det kropslige.

Om jeg da ikke fik historier og eventyr fortalt af mændene i min barndom? Jo, mange, lige fra islandske sagaer til lool nat. Men jeg husker ikke, at

disse eventyr var uafsluttede på samme måde som de kvindefortalte historier næsten altid var det. Jeg erindrer det samme eventyr om "Hans der ikke var bange" fortalt af flere forskellige, min mormor, min far - mor og en reserve mormor, samt min far og en af mine kammeraters far - og senere i skolen af en lærer og endelig en skuespillers oplæsning, da jeg var i en af de første klasser. Den kvindefortalte historie om Hans var den samme som den mandsfortalte - fra samme bog - men den kvindefortalte historie oplevede jeg som uafsluttet og derfor "rigtig levende", selvom historien formelt sluttede, som den skulle. Den mandsfortalte historie har utvivlsomt haft alle historiens kvaliteter i sig og var også altid spændende nok og sluttede, som den skulle, men var virkeligt afsluttet og færdigfortalt, når den sidste lyd af stemmen var borte. Denne forskel kan jo skyldes så meget, men jeg er mest tilbøjelig til at mene, at den først og fremmest bestod i, at mændene læste et eventyr, hvorimod kvinderne helt ubevidst efter de første liniers formel: "der var engang" så at sige oprettede deres egen indiskutable sammenhæng mellem det åndelige og kropslige. Forvandlede den nedskrevne histories kausalitet til et oplevelsesrum - en tilstand.

Omkring disse to holdepunkter: "det mod, som kvindeforskningen har styrket hos os, og de egne ofte uanseelige observationer og erfaringspartikler, vi har i vores erindringssum, vil jeg vikle et par tråde.

Det drejer sig om almindelighed - ovenikøbet almindelighed fra det private medmenneskelige livsområde - det kan dårligt være mindre opsigtsvækkende! Hverken usædvanlighed, sensation eller til nød lidt populærspænding, så helt blot-

tet for det, vi i første øjeblik forbinder med individualitet, magt og ære. Men jeg har ikke mødt nogen kvinde, som ikke havde haft det, jeg vil kalde særlige erfaringer, som en daglig hændelse - bare uden at lægge særlig mærke til det, uden at tillægge det denne særlige betydning.

VI VÆVER - VI KOGER - VI FØDER, og engang imellem lader VI OS ÆDE.

I samme øjeblik vi begynder at bruge i stedet for at fortrænge forbeholdet (som tragisk nok ofte også er vort eget) overfor de åndelige oplevelser, som uøseligt er forbundet med disse almindeligheder i det kvindelige liv - det medmenneskelige liv, så oplever vi en ny følelse af tilstedeværelse og rørlighed. Det, som kan genere visse af os og friste os til at fortrænge forbeholdet, er at det drejer sig om selvfølgeligheder, og at det bliver så usynligt uvigtigt i samme øjeblik, vi begynder på den rationalistiske analyse, vi jo også kan betjene os af.

Vi kan kort sagt ikke adskille åndelighed fra kropslighed - hverken som væversker, koger-ker, fødersker eller opædte. Det er jo både særligt og besværligt for de rationalistisk tænkende iblandt os.

Jeg begyndte at spekulere over denne kvindlige særlighed og almindeligheden af den ved et tilfælde. Jeg opholdt mig et forår i Norge, lærte at væve og at lave mad og begyndte at skrive digte. En større formel almindelighed kan næppe beskrives. Det var også med et gammelmåne udtryk, "sluprende dejligt". For øjnene af én brød vinteren op i uendeligheder af små vandstrømme, som man måtte stikke fingrene i for at forstå, det ikke var selve sollyset som randt over jorden. Væv-

ningen opstod som mirakel - tråd for tråd opstod sammenhængen og tilliden til, at oplevelsen var rigtig. Ved en vævestol oplærer vi vores tænkere. Her besidder vi en overlegen systematik og det kunne ikke falde os ind at misbruge den -. I gryderne gentager vi processen; fra uforeneligheder som blandes til en ny kvalitet af stort behag og stor nyttighed. Her besidder vi en overlegen dristighed! Mellem gryderne udvikler vi os til mystikere, og det kunne ikke falde os ind at misbruge denne viden.

Som fødersker føder vi, men som bedste mødre færdigføder vi vores børn - "Bedste mor har mere tid" hørte jeg som barn; det er nok ikke altid tilfældet idag og var det sikkert heller ikke altid før, men der er alligevel noget om det. Som bedste mor er man ikke bare mor. Sålange vi bare er mødre, og det hænder jo som alt andet mellem kvinder så ofte, at det netop ikke er noget særligt andet end højst almindeligt - almindeligt, sålange er vi optaget af at opdrage børnene til selvstændighed ved at fratage dem vores identitet - den de blev født af og derved fratog os: det ene øjeblik kvinden QQ, som er gravid, det næste øjeblik en blandt utallige mødre. Men så snart vi er færdige med dette tilbagevendende identitetstab (flere har jo adskillige børn!), som tilsyneladende holder sig mærkeligt konstant, så indtræffer forandringen til bedste moder. Hende der ikke længere trækker sin individualitet tilbage fra børnene, men tværtimod deler ud af sin tid, sin selvfølgelighed i tid (hun menstruerer ikke længere), hende der gladeligt lader sig æde op af de kommende mødre, hende der kan fortælle et og andet, hvis hun ellers kommer på det. 1). Om jordmoderen vil jeg bare i korthed sige at vi i dette gøremål, at hjælpe til at forløse

hinanden, stadig har en erkendt rest af denne selvfølgelig udelelige sammenhæng mellem det kropslige og det åndelige - derfor vil jeg vende tilbage til væversken, kogersken og bedste moderen.

For at kogersken kan forandre uforeneligheder til en ny kvalitet, må hun have den store dristighed at sammenblande - omforme, samt udsætte for varme i passende mængde. Og balancen mellem varmemængden og dette sammenblandede er det særlige, helt almindelige og siden det blev erkendt som en særlighed derfor ophævet til en kunst som mændene selvfølgelig også kan have del i - og mændene sagde det var en kunst - kokke er kunstnere, visse af dem i alle tilfælde. Heri er der intet mærkeligt - for det er nødvendigt at være kunstner eller i besiddelse af følsomhed og mystisk dristighed for som mand at kunne lave mad. Det er den ældgamle historie om at forvandle et fedt kvindeområde til en mandsprestige og derved gøre det særlige kvindlige til noget oversærligt kunstnerisk - eller religiøst, de to områder hvor de kvindlige egenskaber får lov til at udfolde sig uden tab af mandighed hos mændene.

For at væversken kan forfølge sin første oplevelse af det færdige vævestykkets hele kvalitet, både skønhedsmæssigt, nyttemæssigt og føle mellem fingre - mæssigt, må hun time efter time, i dagevis i uge- og månedsvis lægge tråd ved siden af tråd flettet ud og ind mellem andre tråde udspændte i en ramme af særlig valgt størrelse. Eller holdt stramt i et kontravægtsystem. Jeg har flere gange både i Island, i Irland og i det nordlige Skandinavien samt på Sardinien og på Pelopones hørt kvinder helt spontant og næsten enslydende forkynde at den og den uld på kroppen af de og de får eller geder ædende

i det eller det område under dette eller hint vejrlig ville give netop denne særlige vævning -. De udmalede sig det færdige vævestykkets hele kvalitetsfylde - bar viden og fornemmelse til skue i en udsagt forventning som jeg kun kan benævne som visionær. Her træner vi os i tålmodighed og struktur - her har vi fra levende uld på græs, fra tråd til tråd, hele tiden den færdige helhed - den endelige form for øje.

Disse fire eksempler på det jeg vil benævne den kvindlige særlighed, den ubesværede omgang med ånd og krop som udelte helhed har flere fælles træk. Den er uhyre almindeligt forekommende. Og forekommer hos mænd bl.a. som kunstnerisk, oversærlig og hierarkisk nedbrydende følsomhed. Kan afvises og fortrænges som irrationalitet.

Den kvindlige måde at fortælle en historie på handler om tid. Ikke tid som tidslineært filosofisk princip hvilende i en kausalitet, men tid opfattet som dynamisk tid i et tidscirkulært rum. En tilstand.

Den kvindlige vævning handler om afgrænsning og forløb, om tillid til visionen, om at turde stole på en oplevelses rigtighed. Og i dette igen om tid.

Den kvindlige kogning handler om forvandling og afvejning, om balance, om at være i sin sansning. Altså om mystik.

At vi føder os selv og manden er eksistens og handler om tid og rum, om impuls og energi altså om komplementaritet.

Og her er jeg ved kvindeforskningen og det mod, den giver os ved sin samtidighed og sin globalitet: det drejer sig om at synliggøre almindeligheder. Skulle det være nødvendigt? Ja, for det drejer sig etisk set om at forsvare uregelmæssighe-

derne som vækstgaranti, ufatteligheden som eksistensgaranti og u-muligheden som erkendelsesgaranti.

Hvorfor er der så ikke flere kvindlige filosoffer en der åbenbart er? De historisk betingede svar har vi fundet frem til. De viser forskellige former for undertrykkelse af den kvindlige fremtræden i lyset. Men jeg tror også det er fordi vi tidligt i tanken omdanner abstraktionen til eksemplet - sandsynligvis er vi ikke interesseret i at lide det maskuline energitab ved at adskille åndelighed fra kropslighed - måske fordi vi ikke forstår nødvendigheden af og interessen for polaritetsprincippet. Al vores erfaring og erindring giver os kun grund til at forholde os til komplementaritetssynspunktet. (2)

Vi mangler tilsyneladende endnu det sprog hvori vi kan anskueliggøre dette. Vi har endnu ikke fundet en psykisk erkendelseskonstant som svarer til Plancks virkningskvantum h i kvantefysikken, hvis det da ikke netop skulle vise sig at ligge skjult i den kvindlige særlighed! Og hvorfor ikke? Min bedste moder ville sige: "det er sikkert bare sådan." (3)

Noter:

1) Yvonne Verdier: Essay i BLM nr. 4, 1982 - om den mundtlige traditions version af den lille Rødhætte - hvori Rødhætte og ulven æder bedstemoren.

2) "Niels Bohr betragter komplementaritetssynspunktet som en konsekvent almindeliggørelse eller generalisation af det klassiske kausalitetsideal. Komplementaritetssynspunktet er altså et mere omfattende eller generelt princip end årsagsprincippet".

3) "I året 1900 fremsatte den tyske fysiker Max Planck (1858-1947) en opsigtsvækkende teori, som han kaldte kvanteteorien"... "Plancks undersøgelser førte til det resultat, at strålingsenergi med et hvilket som helst svingningstal, som udsendes eller optages af et sådant legeme, udsendes eller optages i hele mangefold af en elementær energimængde eller et energikvantum. Energien udsendes eller absorberes altså ifølge denne opfattelse i minimalmængder, mindstetrater eller "energiatomer". Ligesom materien i den ældre atomteori består af udelelige materiemængder, atomer, således skulle ifølge Plancks kvanteteori også energien bestå af udelelige energimængder, energikvanta. Den energimængde, som udsendes eller modtages af et legeme, er altså et helt mangefold af en bestemt energimængde, som er strålingens svingningstal gange en konstant størrelse, der betegnes ved bogstavet h , og som kaldes virkningskvantet"

2) og 3) i: Johs. Witt-Hansen: Strejftog i moderne filosofi. Rhodos, 1961. note 2) s. 75, note 3) s. 61.

Ulla Ryum, født 1937. Uddannet i hotelfaget. Arbejder som teater- og TV-instruktør. Eneforsørger for 2 børn.



Fra en rejse

Ulla Ryum

På færgen mellem Danmark og Tyskland stod jeg længe på det øverste dæk og så ud over havet på solnedgangen, som var usædvanlig smuk og rolig. Ved siden af mig stod længe en ældre svensk kvinde (hun havde på svensk bedt sin mand om at passe på deres toldfrie indkøb mens hun gik op i solnedgangsslyset). Pludselig sagde hun, nærmest lidt undskyldende, at hun altid fik sådan en stærk lyst til at svømme ud i solstrøbet over havet - og det skønt hun ellers for mange år siden havde opgivet at svømme. Gamle kvinder svømmede ikke der hvor hun kom fra! Så lo hun og før jeg kunne nå at svare var hun på vej ned under dækket igen. Jeg blev grebet af en befriende glæde og måtte gå frem og tilbage på dækket. Jeg havde haft nøjagtig den samme længsel efter at svømme - bevæge mig frem omsluttet af havet i uendeligheden. Vi er ikke alene, vi har bare glemt os selv. Fortrængt det vi i virkeligheden ved om vores fælles oplevelser af os selv - og derfor af hinanden! Jeg kikkede efter hende nede i indkøbshelvedet under dækket, men så nåede vi land og vi var alle skilte ifølge hver vores rejsemål.

Resten af aftenen sad jeg og læste eller kikkede ud på det forbiglidende lys. Hendes stemme lød ofte i mit øre, løb gennem hjulene i deres rytme: gamle kvinder svømmer ikke - gamle kvinder svømmer ikke - gamle kvinder / og så passerede vi i største hast et spor-skift med et lidt længere lys udenfor i mørket og det lød: der hvor jeg kommer fra - der hvor jeg kommer fra. Der hvor /.

Vores møde havde været flygtigt men fyldt af erkendelse, en næsten

uudsigelig men fælles, og én klart udtrykt som kun gjaldt hende: om de gamle kvinder, dér hvor hun kom fra.

Næste dag fortsatte rejsen. 4 unge værnepligtige mænd steg ind i min kupé tidligt om morgenen og var et stykke tid muntert optagne af at underholde en ung engelsk kunststuderende og mig. De skulle ned til en øvelse i Podeltaet men havde øjensynlig en orlovsdag forinden. De gjorde os opmærksomme på at de ingen våben havde med sig - våben måtte ikke transporteres med offentligt tog men blev kørt på store lastbiler!! De kunne lidt engelsk og var, bortset fra den lange tid de skulle være i militæret, ganske godt tilfredse med ordningen. Det undrede mig, for jeg havde tidligere fået den opfattelse at militærtjeneste ikke var særlig elsket blandt landbefolkningen - og de havde alle fortalt at de kom fra landet og skulle hjem til landbruget igen. Hvem skulle ellers forsvare familierne, kvinderne, børnene, landet etc, hvis de ikke påtog sig dette? Så bød de den engelske kunststuderende og mig på kaffe fra medbragt lidet militærisk termokande og var meget optagne af at hun kunne sidde med korslagte ben på sin plads i timevis og ihærdigt afslog deres tilbud om at hvile sine fødder på deres fremstrakte ben. Deres omsorg for mig handlede om en eventuel træk fra vinduet samt røgen fra deres cigaretter. Alt i alt var vi genstand for deres oprigtige venlighed og omsorg i et par timer, men åndede lettet op da de stod af. Var vi utaknemmelige frustrerede kvinder eller havde de underlagt sig os. Havde de med

klar selvfølgelighed indtaget rummet og tiden, afgrænset vores fælles varen og eksistens ifølge deres opfattelse af hvordan tingene skulle være og det normale fungerede?

Vi talte om det til Firenze og nåede igennem flere faser af irritation og raseri førend vi endte i en stor latter. Hun havde haft samme hav- og svømmelængsel, som jeg kunne fortælle om fra færgesværfarten, og mente at flere af hendes bekendte havde givet udtryk for lignende oplevelser, men at hun ikke havde tillagt det anden betydning end en flygtig stemning (her erindrede hun mig om at hun studerede kunst!!). Derimod var hun ret sikker på at hun ikke ville gide stikke en kniv i noget militærvæsen. Hun var pacifist.

To ældre nonner steg på for straks efter at sætte sig til at sove, så resten af vejen havde jeg både tid og rum til at overveje

- 1) hvorfor (gamle) kvinder ikke svømmer ud i tidshavet - samt
- 2) hvorfor de fleste kvinder er frastødt af våbenbrug og magtanvendelse?

Formuleringen af disse to spørgsmål medførte en lang række derforsvar, som nærmest automatisk ordnede sig i vandtætte og skudsikre årsagssammenhænge af fysiologisk, sociologisk, historisk, økonomisk, politisk og psykologisk art. Jeg kunne ikke bruge dem til andet, end til at koncentrere den fornemmelse jeg havde af at der var en anden sammenhæng mellem de to spørgsmål, og at der lå en mangfoldighed af tids-erfaringer skjult; svære at beskrive fordi vores sprog endnu ikke rummer sammenlignende udtryk eller begreber som kunne tænkes at rumme oplevelsen.

I de følgende dage stillede jeg mine to spørgsmål ledsaget af beskrivelsen af de to hændelsesforløb, som jeg uddrog spørgsmålene fra.



Det første spørgsmål og hændelsesbeskrivelsen vakte hos mænd undren og latter. Det blev opfattet som ren galimatias og ved insistensen som meget foruroligende eller direkte aggressionsudløsende: "I lader os mænd lægge krop til alle undersøgelserne". "I mangler mod!"

Flere kvinder reagerede med en genkendelse og dernæst med en lille skræk: "Det er vel sådan noget man kan blive grebet af, men det tjener ikke noget formål".

Det andet spørgsmål og hændelsesbeskrivelsen blev af begge køn opfattet mere seriøst og i samtalerne løb nåede vi hurtigt frem til enighed om at under visse givne historiske omstændigheder betjener kvinder sig af våben lige så vel som mændene. De skyer heller intet middel for at forsvare sig selv og kæmpe for det de betragter som "det rigtige". Men generelt vil kvinder ikke bruge våben og vil foretrække at bekæmpe f.eks. militarisme passivt. Dette endskønt alle jeg har talt med afskyr militær magt.

At lufte disse to spørgsmål har

ikke bragt mig noget nyt, men har tvunget mig til at optage den etiske udfordring jeg oplever i at et kvindefællesskab, selv om det drejer sig om flygtige erfaringer og grænseoverskridende erkendelser, ikke kan finde sted ifølge "de almindelige principper". Samt at kvinder ifølge samme "almindelige principper" begrundede i vesteuropæisk kristen højkultur med underliggende områder, føler sig bestyrkede i kun at øve passiv modstand f.eks. overfor den voksende militarisme. Og at enhver tale om magt og anvendelse af magt vækker en sådan afsky.

Det første spørgsmål kan ændres til en påstand: Kvinder har fælles oplevelser af rumtid eller dynamisk tid. Det er ikke mystiske oplevelser, men det er en mangfoldighed af erfaringer som indtil videre beskrives ved hjælp af sammenligninger fra mystikkens områder.

De tidserfaringer kvinder beskriver opfattes meget sjældent som irrationelle sanseindtryk af de fortællende selv. "Pludselig stod tiden stille og stilheden var så stor at jeg følte det som om jeg lå inde i det barn jeg endnu ikke havde født". "Det var som om det hele begyndte at gå den anden vej og jeg drejede mig rundt for at se om der var nogen. Jeg havde en følelse af at svæve ganske lidt og jeg så at husene og et træ også svævede lidt. Jeg var ikke bange for det var jo noget jeg altid havde vidst". "Det hele stod stille og jeg kunne høre at stilheden består af lag". Det er ikke irrationelle sanseoplevelser eller drømmeoplevelser - det kan tidserfaringer også være, men så fremgår det klart at vedkommende der beskriver hændelsen er sig bevidst at det har været en drømmeoplevelse.

Og det er netop denne "selvbevidsthed om at de er bevidste om" hændelsen (1) der adskiller kvin-

ders tidsoplevelse fra drømmeoplevelser eller mystiske oplevelser i øvrigt.

Der er tale om præcise tidsdynamiske erfaringer. Erfaringer som indgår så ofte i kvinders almindelige erfaringssum, at det forekommer mig selvfornægtende og selvundertrykkende ikke at kunne referere til disse erfaringer, samt til det fællesskab de viser sig at være en del af.

Til de ovenfor citerede tidsoplevelser kommer så en lang række erfaringer af sig selv i en handling hvis tidsudstrækning på samme gang er fortidig ved at være genkendelse og erindring, nutidig fordi jeg har en "selvbevidsthed om at jeg er bevidst om" det (2), og fremtidig ved at være forudvidden - eller mindre præcist udtrykt, anelse. Dette kaldes også ofte "klare øjeblikke", "i et klart lys så jeg det hele" eller "det gik op for mig" osv. Ofte rummer beskrivelserne drastiske retningsændringer. Det bliver så at sige vendt op og ned på alt hidtil velkendt og ordnet. Særlig i mænds beskrivelser af disse tidsoplevelser fremgår det at en anden tidsopfattelse bringer både ny "klarhed" og uorden i tidsgangen. I kvinders beskrivelser er det sjældent uorden der opstår, snarere udvidelse og øget indsigt i en tilstand, som dog er svær at beskrive, fordi delagtighed er selve erfaringen af rum/tid.

Men den mest særlige kvindelige tidserfaring er vores graviditeter. I dem bevæger vi os erfaringsmæssigt på en tidslinie samtidig med at vi så at sige er rumtid. Vores foster er både fortid, nutid og fremtid. Fra de fleste kulturer findes der udsagn om denne kvindelige dobbeltværen i tid og rum. Enten som omgivelsernes skræk for denne tilstand eller som en øget mulighed for at få svar på livsuforståeligheder. "Spørg din kvinde, der skal sætte barnet, om

dit liv, hvis du tør --". Det var Kikuyu-kvinder i Kenya som fortalte mig om denne indsigt i det kommende, som man formodede de besad omkring fødslen. Afslutningen på denne dobbeltværen, fødslen, er for barnet tidsgennembrud og for kvinden tidssammenfald, hvilket for kvinden mere eller mindre bevidst opleves som et totalt identitetstab. Intet er som før, nuet er passeret, det kommende er barnets.

Her hentyder jeg ikke kun til det kulturfaktum, at vi sprogligt passerer over i den største generalitet som findes: mødrene, men også til det kulturfaktum, at faderverdigheden øger den enkelte mands identitet ved at samstemme hans individuelle erfaringer med de andres. Hvorimod den enkelte kvindes tidligere erfaringer af sig selv som individ ikke øges ved moderværdigheden - tværtimod bliver opslugt af eller erstattet med den; til nød kan skimtes ved siden af. Efterhånden som vores opdragelse af børnene skrider frem, kan vi sandsynligvis hævde, at en vigtig del af kvinders opdrager- og omsorgsfunktion i forhold til børnene består i at trække deres identitet tilbage fra børnene. Luce Irigaray udtrykker det i en samtale med et par hollandske journalister (3) således: "Det, vi skal gøre, er at give moderen en kvindes identitet, så hun ikke længere blot bliver reduceret til sin funktion som mor, men også er en elskende kvinde. Det er helt grundlæggende". Og lidt senere i samme samtale: "Hvis mødre ikke har en identitet som kvinder og elskende, så vil vi simpelthen fortsætte med det samme samfund. Mødre ville ikke gøre andet end at klynge sig til deres børn og give dem alt for megen omsorg. Desuden fungerer de som mødre indenfor et sprog, der er mands, i en mandskultur".

Vores identitetstab opleves så

totalt og overvindes for utallige kvinders vedkommende aldrig, fordi så væsentlige dele af vores selvbevidsthed er forbundet med oplevelser og tidserfaringer som befinder sig udenfor de etiske normer, vores kultur har afstukket. Vi kunne kalde denne erfaringssum føretisk - jeg vælger at kalde den realetisk.

Fordi disse tidsoplevelser er lig selvbevidsthed har vi så svært ved at gøre dem til genstand for iagttagelse. Vi må endnu en tid beskrive vores erfaringer ved hjælp af mystikerne, som i selvrefleksion har kunnet gøre deres oplevelser til genstand for iagttagelse og sammenligning og har bundet dem i sprog (4).

Det andet spørgsmål kan også ændres til en påstand: Kvinder tillægger ikke magt nogen særlig betydning. Som resultat af dette er krig meningsløs, for krig er et koncentreret magtudtryk. Men vi er imod krig og krigsudfoldelse - de fleste af os! - vi vil ikke finde os i meningsløs ødelæggelse, men vil øjensynlig heller ikke gerne selv anvende magt for at standse denne ødelæggelse.

Jeg er ikke i tvivl om at min egen manglende interesse for magtudfoldelse - sådan som vi normalt definerer dette begreb - hænger sammen med mine tidsoplevelser af en ikke-lineær tid. Jeg har erfaringer af en kompleksitet som, desuagtet jeg ikke endnu er i stand til at beskrive den, har givet mig en selvbevidsthed og eksistensbegrundelse som ikke anser magt for betydningsfuld. I disse overvejelser er der intet særligt, bortset fra at jeg har en af næsten utallige eksempler begrundet overbevisning om, at andre kvinder kender til lignende holdning. Lige fra den undrende hvisken (ofte beskrevet litterært): "tænk at de gider!" når krigerne vendte hjem fra sejrige erobringstogter, til

den modstand vi ved vi skal igennem for at tage fat på den magtændelse, et forsvar kan være.

Og her er jeg fremme ved et punkt hvor jeg personligt ville ønske at jeg kunne tale med viden om kvindelig mangfoldighed bag mig - ud fra en etisk nødvendighed: Vi må lære at bruge magt, tage magten og igen forlade magten, med samme sindsro som vi f.eks. kender i vores valg af brugen af knive, skeer og gafler etc. Vi bruger en kniv til at skære brødet - og vi stikker den i visse tilfælde i vores skændere. Vi kan med andre ord vælge som følge af fælles erfaringer. Det samme må gælde vores forhold til magt.

Som den italienske feminist, socialist og politiker Joyce Lussu udtrykker det: "Det, det drejer sig om, er at erobre magten. Så længe man ikke har magten kan man ikke ændre noget ved tingene. Se, den militære magt eksisterer, den er her. Og I kvinder er der. Det er to parallelle systemer, der aldrig når hinanden, så længe kvinderne ikke vil beskæftige sig med vold". Senere fortsætter hun: "Hvis du akcepterer en verden hvori disse kræfter, militarisme og teknofascisme, eksisterer, og ikke gør noget ved det, hvis du bære bliver stående og ser på et så storslået skuespil, så er du også medskyldig" (5).

Det ville være uetisk i bogstaveligste forstand at konkludere med disse overvejelser - og jeg kan, tak og lov være alle kvinders erfaringer, heller ikke. Men jeg vil gentage: uden gensidig viden om og akcept af vore fælles erfaringer af en ikke-lineær tidserkendelse -

alle vore oplevelser af rumtid, intethed, tidshav og tilstand, som vi oplever som selvbevidsthed og ofte straks efter lader forsvinde i sociale, politiske, historiske, økonomiske eller psykologiske årsagsforklaringer - eller helt glemmer / fortrænger - uden denne gensidighed mellem kvinder kan vi ikke blive os selv igen efter en fødsels tidssammenfald-identitetstab - en erfaring som ikke blot tilhører de kvinder som har født rent faktisk, men tilhører en ikke-lineær tidserkendelse. Uden hinanden er det svært at henvise til egne erfaringer og altså forstå som selvbevidstheder. Vi mangler sproget, men det vil vi udvikle gennem vores gensidige refleksioner omkring vores helt individuelle selvbevidsthed i disse tidsoplevelser.

Vi må altså efter min mening påtage os at være garanter for at rum-tidsbevidsthed ikke livstrues af tidsforkortelser, som drevet til deres yderste konsekvens er destruktion - eller måske endnu værre: udeblivelse, ødelagt frugtbarhed, manglende immunitet, manglende gener - ikke længere eksistens! Som ikke skal forveksles med intethed.

I overensstemmelse med vores erfaringer af tidsforkortelsens destruktive egenskaber må vi altså også efter min mening beskæftige os med magt og vold. Tage magten som Joyce Lussu siger, og ændre de fælles tilværelsesforhold. Formulere en mere kvindelig tids- og rumlig etik.

Jeg ved udover dette ikke hvordan til tiden, men har en anelse om hvorfor i tiden.

Noter

1. Poul Lübcke: Tidsbegrebet. Gads filosofiserie 81, s. 126-127 i af-

snittet om den dynamiske tid.

2. Samme bog, samme sider i samme afsnit.

3.
Kiki Amsberg og Aafke Steenhuis:
Kærlighed og magt. Tiderne Skifter 83.

4.
D. T. Suzuki citeret fra Fritjof
Capra: Fysikkens Tao (Borgens For-
lag 1980): "Betydningen af Avatam-
saka og dens filosofi er uforståe-
lig, medmindre vi blot en enkelt
gang har oplevet ... en tilstand
af fuldstændig opløsning, hvori
der ikke længere er nogen sondring
mellem sind og krop, mellem sub-

jekt og objekt ... Vi ser os om-
kring og opfatter ... at hver en-
kelt ting har forbindelse med alle
andre ting ... ikke kun rumligt,
men også tidsmæssigt ... Det er et
umiddelbart oplevet forhold, at
der ikke er nogen tid uden rum og
intet rum uden tid; rummet og ti-
den gennemtrænger hinanden".

5.
Fra Kiki Amsberg og Aafke Steen-
huis' samtale med Joyce Lussu i
bogen: Kærlighed og magt.

Ulla Ryum, født 1937. Uddannet i hotelfaget. Arbejder som teater- og
TV-instruktør. Eneforsørger for 2 børn.

Findes der en kvindlig særlighed?

ULLA RYUM

Pil Dahlerup afslutter et essay¹ om den danske dramatiker *Nathalia Larsen* (1855-1925) med følgende konklusion: »I Nathalia Larsens skuespil er der et påfaldende »tematisk fravær«: hun skildrer ofte elskereren som kunstner, men aldrig elskerinden. Og dog var virkeligheden den at hun debuterede før Gustav Wied og skrev psykologiske enaktere før Strindbergs »forsøgsteater«. Forfattere har begribeligvis ikke pligt til at skildre virkeligheden, men i Nathalia Larsens tilfælde er beskæringen så skæv, at man lægger mærke til den. Hvordan man teoretisk kan forklare denne fraværelse vil jeg lade stå åbent. Men i alt fald kan man konstatere, at det ikke for Nathalia Larsen har været muligt at skildre en kvinde med *både* seksuel og kunstnerisk identitet. Jeg vil gætte på, at hun trods sin fordomsfrihed her har fulgt en solid patriarkalsk fordom: det er trods alt værre – mere ukvindeligt – at være forfatter end at være elskerinde.«

Jeg tilslutter mig Pil Dahlerups gætteri angående Nathalia Larsen og vil med henblik på kvinders særlighed tage udgangspunkt i forholdet, hvad der er mest ukvindligt: at være forfatter (kunstner-forsker) eller elskerinde (mål-bevidst i sin egen kvindelige seksualitet) i dag.

Det forekommer mig, at det i dag ifølge en solid patriarkalsk fordom faktisk er værre – mere ukvindligt – at være mål-bevidst i sin egen kvindelige seksualitet end at være kunstner eller forsker! Der er små 100 års forskel på Nathalia Larsens og mine egne

erfaringer; meget er ændret, men patriarkalske for-domme fungerer stadig upåklageligt, smidigt og forudsigeligt, selv med modsat fortegn. Derfor vil jeg forlade begrebet for-domme, både de patriarkalske og påståede matriarkalske, og i stedet benytte begrebsparret: et kvindligt tolkningsunivers², henholdsvis et mandligt tolkningsunivers³ i mine overvejelser omkring *den kvindlige særlighed* og hermed også dens eventuelle sprog.

Jeg kan ikke adskille sproget og spørgsmålet om kvindlig særlighed fra kønnet, fordi bevidsthed og erkendelse om en selv er uløseligt knyttet til bevidstheden eller u-bevidstheden om ens køn, og den seksualitet man erkender som sin. Vi danner vores køns-mæssige og seksuelle erkendelse gennem bearbejdning af en lang række seksuelle erfaringer, og denne bearbejdning er sproglig i den europæiske højkultur.

Men »en erfaring er en handling med den særlige karakter, at den på een gang kan skabe en viden og være ultimativ begrundelse for denne viden.« Citatet er fra et erfaringsfilosofisk essay af Arne Thing Mortensen⁴, og er centralt for den forskellighed jeg oplever mellem et sprog præget af et mandligt tolkningsunivers og et kvindligt tolkningsunivers' sprog.

For at indkredse kvindligt sprog og særlighed bliver mit første spørgsmål derfor: *har kvinder sådanne erfaringer?* Ja, selvfølgelig har vi det, for, at en erfaring er ultimativ begrundelse for sin viden vil sige, at vi kan have svar parat, hvis der rejses tvivl, om det vi udtaler os om – at vi kan forsvare det vi har påstået, sprogligt begrunde det hævdede eller nærmere beskrive det. I stort set alle mellemmenneskelige sammenhænge har vi alle samme erfaringsstruktur, og vi kan nå diskussionsgrænsen, nemlig det punkt hvor vi uanset køn siger: lad os efterprøve det i praksis – lad os måle, veje, gøre det. Kun eet område, hvor der påviseligt er forskellighed, nemlig vores køn, synes endnu at være unddraget denne erfaringsmodel. Her kan vi ikke gøre hinandens erfaringer.

Vi kan kun gøre vores egne kønsbundne erfaringer. Det vil med andre ord sige at de kønsmæssige og seksuelle erfaringer vi bearbejder til selverkendelse er præcis så forskellige som vores køn er det.

Det mandlige tolkningsunivers udgår fra den mandlige seksualitets erfaringer, og med dens absolutte synlighed har manden aldrig haft svært ved at bearbejde sine seksuelle erfaringer til erkendelse.

Det kvindlige tolkningsunivers udgår fra den kvindelige seksualitets erfaringer, og har i sin hidtidige ubemærkethed og usynlighed altid gjort at kvinden har haft svært ved at bearbejde sine seksuelle erfaringer til erkendelse.

Det fælles sprog vi betjener os af ejer ingen særlig kvindlige udtryk bortset fra at det kaldes modersmål. »Når et individ lærer sit modersmål får det del i en fællesviden der er frembragt i samfundet og oplagres i sproget. Man kan altså sige at individet møder de kollektive erfaringer som sprog.«⁵

Mit næste spørgsmål bliver nu derfor: *hvordan kan kvinder så beskrive (sprogligt bearbejde) sine specifikke erfaringer hvis de mangler et særligt sprogligt udtryk?* Det kan de heller ikke – endnu. Men »da al beskrivelse af erfaringer er sammenligning«⁶ så begynder kvindlig erfaring af egen særlige seksualitet alligevel at fremstå ved og i valget af sammenlignende begreber og udtryk. Netop her adskiller det kvindlige tolkningsunivers sig meget fra det mandlige.

Kvinder synes f.eks. at foretrække analogier frem for direkte sammenligninger med bestemte ting. Hellere en kompleksitet end et klart afgrænset begreb. »Det bølgende hav«, »den dybe skov«, »de drivende skyer« er ikke bare det mandlige tolkningsunivers' udtryk for kvindlig hengivelse, det er sammenligninger kvinder selv har forsøgt sig med. Tolket uden de værdiladede begreber: bølgende, dybe og drivende i forhold til hav, skov og skyer, frem-

står de tre analogier hav, skov og skyer som noget uafsluttet – meget omfattende – foranderligt og sammensat.

Jeg har sagt at jeg ikke kan adskille sproget fra kønnet – men jeg kan heller ikke adskille sproget fra personligheden. Kun at forbinde et menneskes selvforståelse, selvfremstilling – altså hele identitetsoplevelsen til den seksuelle erfaringsbearbejdelse er for enkelt. Men også de personlighedsskabende elementer er præget af køn og seksualitet. For mig skabes et menneskes personlighed som resultat af en række valg af både sociologisk og biologisk art. Altså det enkelte menneske står med en række individuelle erfaringer og iagttagelser bearbejdet til erkendelse via et sprog som altid er udtryk for pågældende samfunds kollektive erfaringer. I sammenstødet mellem den individuelle erfaring og det kollektive sprog opstår valgene som personlighedsudviklende erkendelseskomponenter.

For kvinder skabes et dobbeltvalg: først i sammenstødet mellem den individuelle erfaring og det kollektive sprog, dernæst i et personlighedsbegrundet valg mellem kvindeligt og mandligt tolkningsunivers. Med andre ord: Mange kvinder, både højt uddannede og mindre uddannede vil uden videre vurdere sig selv, sine erfaringer og iagttagelser ud fra et mandligt tolkningsunivers' værdikriterier, enten fordi de ikke er sig deres egen seksualitet og deres eget køn bevidst, og dermed overser valg nr. 2, eller også fordi de er så frastødt af dets udtryk og derfor vælger at undertrykke det. Resultatet bliver en udtryksforarmning som ikke nødvendigvis optræder som en sproglig forarmelse – for vist er der sprogligt udtryk, der er bare ingen person i udtrykket; hverken moral eller ånd. Det vil altså sige at den kvindelige almindelige »usynlighed« idag nøje svarer til den mandlige almindelige »synlighed«.

Men hvad sker så i det øjeblik vi bliver synlige som køn og seksualitet, og som følge deraf udvikler vores egen definition af

menneskets etiske dimension, det kvindlige tolkningsunivers? Bli-
ver den mandlige almindelige »synlighed« så mindre synlig? Ja,
der er noget der tyder på det. Adskillige mandlige forfattere har i
de senere år givet udtryk for en ændret selvopfattelse på det
psyko-seksuelle område.

Men fra det kvindlige dobbeltvalg og visse ændringer i de
mandlige signaler og så til en tale om *den kvindlige særlighed* er
der et stort spring. Alligevel hævder jeg at vi kan tale om netop en
kvindlig særlighed. Denne særlighed består i nogle biologiske for-
hold, som tolket udfra et kvindeligt tolkningsunivers' værdikriterier
får et helt andet og nyt betydningsindhold.

F.eks. vores graviditeter og fødsler tjener ikke længere udeluk-
kende til menneskeslægtens stadige beståen. De kan også fungere
som erfaringsgrundlag for tids- og rumsmæssige erkendelser som
dog kun kvinder kan erfare, og derfor endnu søger den sproglige
– udtryksmæssige formulering for, da der endnu ikke i det kollek-
tive sprog findes brugbare sammenligninger (i det mindste ikke i
de vesteuropæiske højkulturelle sprog) til beskrivelsen af disse
kvindespecifikke erfaringer.

Det nærmeste vi kan komme er formuleringsforsøg af tidsfilo-
sofisk art. Nemlig den kvindlige graviditets erfaring udtrykt som
tidserfaring – en erfaring af en hidtil ubeskrevet samtidighed. En
dobbeltplacering, idet den både er et tidsliniært udviklingsforløb
fra f.eks. januar til september, og en tidsdynamisk stadig foran-
derlig strøm eller rummelig helhed, modsat den mandlige erfaring,
som består af medicinske eksempler.

Denne særlige erfaring af samtidighed – tiden som proces
– ligger fristende nær og synes at stemme meget godt med vor
viden om de kønsspecifikke hormonale udviklinger, ifølge hvilken
den mandlige foregår i målrettede spring og den kvindlige breder
sig omfattende ud i cykliske bevægelser.

Mine egne personlige erfaringer omkring den kvindlige særlig-

hed er alle knyttet til mit arbejde som dramatiker og instruktør. Som de fleste andre kvindlige dramatikere har jeg oplevet at mine tekster er blevet erklæret for udramatiske – ifølge en dramatisk konvention som klart er bundet i et maskulint tolkningsunivers – det kausalfikserede, konfliktopsøgende, konkluderende, hierarkisk – og tidsliniære.

I et sådant tidsbundet forløb findes der ikke plads til bare en lille del af de kvindlige erfaringer vi måtte ønske at synliggøre på scenen. Et godt eksempel er den berømte tidsforkortelse »en moder med barn«. Moderen behøver bare at gå over scenen, holdende en lille bylt ind til sig før vi alle både har oplevet og ved alt om hvad hun ved, kan og står for. Dette eksempels tidsramme svarer til at vi kunne udvikle vores fostre på ca. 5½ uge til fuld færdig og fødeklar størrelse. Men vi kvinder bruger stadig for megen tid – både til vores graviditeter, som stadig tager ni måneder og i vores dramatiske tekster. Vi udvikler ofte scenerne gennem associationsteknik, tillægger ikke konflikter nogen særlig betydning, konkluderer sjældent, og snarere demonstrerer en række alternative muligheder, forholder os påfaldende ahierarkisk og næsten altid tidsdynamisk og altså tidsrumsmæssigt. Kort sagt: vi snegler os omkring en problemkærne i en uendelig tidsspiral til vi har fået nok – eller har demonstreret en samtidighed – både med stykkets problemkærne, og med publikum. Det synes altså at handle mere om proces, ikke så meget om årsagssammenhæng.

Dermed være ikke sagt at kvinder ikke kan tænke og udtrykke sig både logisk og eksakt, kun at vi besidder nogle særlige erfaringsmuligheder som endnu ikke er blevet erkendt som en vigtig del af vores samfunds fællesviden og derfor endnu ikke findes oplagret i sproget som kollektiv erfaring.

- ¹ Pål Dahlerup: »Nathalia Larsen, en gennembrudskvinde«, fra antologien: Kvinnor och skapande. Författarförlaget, 1983.
- ² begreb skabt og brugt af feminologen og forfatteren Nynne Koch.
- ³ begreb skabt og brugt af teologen Lone Fatum.
- ⁴ Arne Thing Mortensen: »Erfaring og daglig sproglig begrebsdannelse«, fra essaysamlingen: 6 essays om erfaring, RUC dec. 1982.
- ⁵ ovenstående essay citeret.
- ⁶ samme essay citeret.

Vi skaber for tiden bevidstheden om os selv

SPROG, TID og RUM i et kvindeligt tolkningsunivers

af Ulla Ryum

At turde tro på sine oplevelsers rigtighed er en af de vigtigste beslutninger i al kunstnerisk skaben – det gælder også i videnskaben. At vi foretager dette valg beror på graden af selvoplevelse, selvforståelse og som en følge af dette: selvbevidsthed.

Vores oplevelse, forståelse og derfor bevidsthed om os selv befinder sig under stadig påvirkning af andre, af omverdenen i samfundet – i de forskellige livssammenhænge hvori vi indgår; – og vi tolker betydningen af os selv, vores deltagelse i disse sammenhænge som eksistensudtryk. Jo mere vi som selvbevidste individer bearbejder vores eksistensoplevelser, drømme og forestillinger, jo mere individuelt forholder vi os sandsynligvis også til sproget – og jo mindre almen bliver sprogbrugen. Sprogkunstnere danner nye ord skabte i selve nødvendigheden af at udtrykke *sig*. Ikke i første øjeblik for at udtrykke *det*. Dette synes at gælde uanset køn.

Når talen derfor drejer sig om henholdsvis »kvindesprog« og »mande-sprog«, er det vigtigt at skelne mellem hvilke sproglige udtryk det handler om: om det er et selvbevidst nyskabende sprog, der formulerer *sig*, eller om det skal formulere *det*. I første tilfælde fremstår snarere en personlighed uanset hvilket køn vedkommende måtte besidde samt erkende. I andet tilfælde synes det, der beskrives, redegøres for – eller fremstilles dokumentation omkring, af og til at underlægge sig sproget så emne og indhold smitter af på

sprogudtrykket uden at farve det rigtigt. Her findes altså også meget flydende grænser, og kender vi ikke forfatterens køn, er det oftest umuligt at »kønsbestemme« sproget, hvor imod emnet og indholdet lettere kan tilskrives særlige kønsbetonede interesseområder, selv om forfatteren ikke direkte tilkendegiver sin egen kønsholdning. Hertil må føjes den indflydelse kulturelle og klassemæssige tilknytninger har, både hvad angår det sproglige udtryk og emnevalget.

Det er derfor berettiget at spørge, om vi overhovedet kan tale om »kvinde-sprog« og »mande-sprog«.

Jeg er ikke overbevist om det – i alle tilfælde ikke inden for den almindelige brug af de to begreber.

Vi kan tale om forskellige valg inden for brugen af det »fælles sprog«. Og når jeg herefter bruger benævnelsen »fælles sprog«, så dækker det ikke de ovenfor beskrevne former for sprogbrug, men kun det vi med en bred håndbevægelse kan kalde for *dagligsprog*.

For mig dækker dagligsprog både dagligskrifter i videst mulige omfang: lige fra intime breve til beskeder angående husholdningen, samt dagligtale og dagliggestik knyttet til spontanbemærkninger i en samtalsituation.

I sit essay »Erfaring og daglig sproglig begrebsdannelse« siger Arne Thing Mortensen¹:

»Når et individ lærer sit modersmål får det del i en fællesviden, der er frembragt i sproget. Man kan altså sige at individet møder de kollektive erfaringer som sprog.«

Den fællesviden, der er frembragt i samfundet kan opfattes som kollektiv, på trods af:

». . . det ubestridelige faktum, at de to køn op gennem historien faktisk *har* udviklet sig inden for forskellige livssammenhænge, og at de dér har udviklet forskellige udtryk«.

Citatet er hentet fra Inge-Lise Paulsens artikel »Kvindemyter og etik«.²

Forskellige livssammenhænge giver forskellige erfaringer. Her siger Arne Thing Mortensen i samme essay som før citeret:

». . . en erfaring er en handling med den særlige karakter, at den på en gang kan skabe en viden og være ultimativ begrundelse for denne viden.«

Vi kan overskride diskussionsgrænsen og uanset køn sige:

Lad os efterprøve det i praksis, lad os måle, veje, rumme og gøre det. Vi kan også beskrive vores erfaringer på forskellig vis, og » . . . da al beskrivelse af erfaringer er sammenligning . . . « (samme essay som før), så vælger vi den sammenligning – det sproglige udtryk, vi føler kommer nærmest på den erfaring, vi ønsker at formidle. Og i disse valg synes der at opstå tydelige forskelle mellem de to køn. Forskelle, der øjensynlig i dagligsproget går på tværs af både kulturelle og klassemæssige forskelle.

Det drejer sig om forskelle i selvoplevelsen og frem for alt om forskelle i tolkningen af oplevelsernes »rigtighed«.

Blandt de mest centrale selvoplevelser mennesket har er oplevelsen af eget køn. Erfaringer af eget køn og de dermed forbundne oplevelser af fysisk art kan ikke beskrives ved hjælp af sammenligninger hentet fra andet end fra samme køns specifikke kønsudtryk. Det samme gælder kvinders fødselserfaringer, som, uanset hvor forskellige de nødvendigvis er fra individ til individ, kun kan beskrives som *selvoplevelse* og tolkes som rigtighed, vi kan tro på, indefra og ved brug af sproglige sammenligninger hentet fra et kvindeligt erfaringsområde.

Men jeg vil vende tilbage til dagligsproget og de sammenligninger, vi vælger til at beskrive vores erfaringer med, så vi »føler at vi kommer nærmest« den erfaring, vi ønsker at formidle.

Vores valg er uanset køn betinget af følelser. De er selvfølgelig også betinget af viden og indsigt, men når det gælder dagligsproget synes følelser at være vigtigst. Det beror på at vi i dagligsproget så at sige *er agerende*, i bevægelse, og forholder os fra situation til situation som *delagtige* i en uendelig række handlinger. Selvom de rent sprogligt kan referere til tidligere erfaringer: »Jeg har sagt det før, ikke?« – eller spår om det kommende: »Det kommer til at gå, skal du nok se«, så er selve handlingerne, hvori det udsagte forekommer, af nutidig eksistens, og opleves som nutidigt sprogligt udsagn.

Men i dette daglige sprogs følelsesbetingede valg af beskrivende sammenligninger optræder tydelige forskelle imellem de to køn. Vi fremstår synligt som køn for hinanden forstærket af handlesituationen, fordi vi er agerende, i bevægelse. Vi skaber og bekræfter i disse handlinger hinan-

dens (køns)identitet. Den identitet hos den anden som vi selv inden for de forskellige handlinger tolker, at vi har brug for. Det gør vi for at modsvare vor egen ofte ubevidste selvoplevelse. For det drejer sig, som tidligere sagt, om forskelle i selvoplevelse og fremfor alt om forskelle i tolkningen af oplevelsernes »rigtighed«.

Psykologen Leif Moustén³ definerer bl.a. mandsidentitet således:

»Den aggressive mand er handlingsbetonet, men bestemt ikke ufølsom og kold. Han har ligeså mange følelser som kvinder. *Men de indgår blot som led i beslutningerne, d.v.s han udnytter dem faktisk ofte konstruktivt som orienteringspunkt for sin udvikling. Han dvæler blot ikke ved dem, og identificerer ikke sin selvfølelse med deres tilstedeværelse. Mænd og drenge har et instrumentelt og et operationelt forhold til følelser.*» (Min fremhævnings).

Sprogforskeren Merete Stistrup Jensen⁴ udtrykker det på denne måde: »I kvinders sprog væves følelser sammen med fakta og informationer. Kvinder er meget personlige i deres kommunikation.« – »Kvinder strør om sig med *modificerende* fyldord og *udsender signaler, der tyder på usikkerhed.*« – »Kvinder er tæt på de ubevidste elementer i sproget. Det er et sprog, der ofte er sanseligt, lystbetonet, fuldt af indlevelse og dramatisering. Det er *en evne* til tæt kontakt, som ofte falder mænd svært.« (Fremhævelserne er mine).

Der er altså tilsyneladende tale om »fælles sprog«, men om forskellige brug af det begrundet i forskellige valg af sproglige sammenligninger, når erfaringer ikke umiddelbart kan lade sig efterprøve i praksis.

Jeg vil komme med et eksempel: Jeg stod for nogen tid siden sammen med en mindre gruppe mennesker lige under en af de meget benyttede indflyvningsruter til Kastrup Lufthavn. Den ene store maskine efter den anden fløj lavt hen over os. I gruppen var vi tre kvinder, som spontant udtrykte os om den voldsomme oplevelse. Og alle på hver vores måde gav vi udtryk for: »at være blevet mast halvt ned i jorden – have været sprængning nær af lydene og voldsomheden – have følt sig gennemrystet af lydene«. *Der var blevet gjort noget med os.*

De fire øvrige deltagere i selskabet, alle mænd, var mere eller mindre enige om, at det var fantastisk, at *man kunne få sådan en kæmpekonstruktion til at flyve*, kunne styre dens bevægelser etc. De ville på en eller anden måde selv prøve, for »det lød jo heller ikke så forbandet, når man befandt sig inde i maskinen!«. To af kvinderne, deriblandt mig selv, følte at vi ikke umiddelbart havde kunnet finde sproglige udtryk for det, vi havde erfaret. Den tredje af os var helt tilfreds med »at være blevet presset halvt ned i jorden« – det var sådan hun havde følt det.

Ingen af mændene forstod vores samtale. De følte alle fire, at de havde refereret meget tæt på det, de havde oplevet ved at give udtryk for ønsker eller tvivl angående brugen af flyvemaskinerne – en enkelt gentog, at han gerne selv engang ville prøve »at styre sådan en krabat«.

Det er oplevelser og erfaringer, som de netop refererede, der i de senere år har fået så mange forskellige kvinder til at ytre stigende grad af mistillid til det fællessproglige udtryks muligheder for at kunne udtrykke deres oplevelser, tanker og forestillinger. Vi føler, at vi lider stadige energitab i vores bestræbelser på at gøre os forståelige og vi taler og taler . . .

Det er kendetegnende for »det kvindelige valg« i sproget, at ord og begreber, som tidligere fortrinsvis blev anvendt i beskrivelsen af mystiske tilstande: »grænseoverskridelse, selvophævelse, åndelig, ulegemlig, sansegennemtrængning, aura, udstråling, etc.« – samt de direkte overtagelser af begreber fra asiatiske filosofier og religioner, er blevet mere almindelige.

Det samme synes at gælde brugen af associationsstrømme, som skaber et sanseflimrende og tilsyneladende målløst sprogligt udtryk.

Mange kvinder vælger for øjeblikket bevidst at udtrykke sig ved hjælp af disse muligheder i et forsøg på at nå andet og mere end den rationelle og kausalforpligtede tilværelsesmodel, de føler sig indesnørede i.

Men det paradoksale er, at for hver gang et sprogligt udtryk gentages, så mister det en smule af sin særlighed og nærmer sig mere og mere den tid, hvor det er blevet udtryk for en kollektiv erfaring – den oplagrede viden i et samfund. Derfor overtager adskillige mænd – i visse tilfælde til stor irritation for kvinderne, fordi de endnu ikke har erkendt der-

es del i denne proces – selvfølgelig også valget og brugen af en række ord og begreber, som kvinder ellers har skabt sig identitetsfølelse i. Men til dette er kun at sige, at netop »fælles-sprogets« udtryk er normdannende, så den meget omtalte »kvindeliggørelse« af mænds identitet bunder efter min mening i mænds meget velkomne valg og brug af »kvindesproget«. På samme måde, som jeg formoder, at kvinder ganske ofte og yderst bevidst benytter sig af det, vi kalder »mande-sproget« – og sikkert også fryder sig over den autoritet, og, hvis det nu endelig skal være, den magtmulighed dette »sprog« rummer for den, der vælger at bruge det således.

De erfaringer, »det kvindelige valg« i sproget særligt beskæftiger sig med, er rum- og tidsoplevelser af dynamisk karakter. Disse erfaringer lader sig ikke beskrive ved et tidslineært sprog som, både ved sin formelle forholden sig til kronologi og sit krav til kausal meningsfuldhed, fornægter samtidighed og kun accepterer tidsspring, tidsforskydninger og flydende tidsovergange, hvis de så at sige maskeres som »drømmetilstande« eller »sjælstilstand«. I disse maskerede accepter af rum og tidsoplevelser af dynamisk karakter *optræder sproget som regel, hvis det er tidslineært, som oversætter af tilstand til kausalt handlingsøjeblik eller forløb.*

Disse universelle rum- og tidserfaringer af dynamisk karakter har kvinder øjensynligt lettere adgang til – de er sandsynligvis netop de sider af kvindens kønsforbundne selvoplevelser, som det er sværest at »tro på rigtigheden af«. De har, også af kvinder, været fornægtet og undertrykt i århundreder »i al almindelighed«. Men at de aldrig har kunnet formuleres i et tilfredsstillende rationelt sprog gør dem ikke umulige eller u-tænkelige, højst u-fattelige og u-bekvemme, fordi de ikke lader sig overskue, omfatte, inddrage, afgrænse eller opveje . . . de kræver »det kvindelige valg« af sammenligninger i erfaringsbeskrivelsen – nemlig det tilsyneladende mål-løse og sansestrømmende sprog.

Disse oplevelser, tanker og forestillinger findes endnu ikke som bevidsthed i de kollektive erfaringer, de indgår endnu ikke i den bevidste fælles viden, der er frembragt i samfundet. De bliver skabt i disse øjeblikke. »For tiden«, vil jeg sige – *for vi skaber for tiden bevidstheden om os selv.*

Vi skaber ud fra egne erfaringer en række definitioner af

vores almene virksomhedsområder og åndelige ressourcer. Vi definerer vores virkelighedsopfattelse, vores erfaringsrum, oplevelsesrum og vore fremtidsforestillinger ud fra en bevidsthed om selvoplevelser af sammenhæng og helhed. Oplevelser af selvbevidsthed, hvis rigtighed vi ikke længere betvivler, fordi vi forstår mere og mere om os selv, hver gang vi forsøger at udtrykke dem.

Således skaber vi bevidstheden om os selv og formulerer dermed den kvindelige størrelse, som bevidsthed. Som erkendelse. Ikke kun som kønsbegreb, føderske, afart af den mandlige størrelse eller historisk konsekvens, men som fælles erkendelsesdel af det menneskeliges komplementaritet.

NOTER

1. Arne Thing Mortensen. *Erfaring og dagligsprøglig begrebsdannelse*. Fra essaysamlingen »Seks essays om erfaring«, RUC 1983.
2. Inge-Lise Paulsen, *Kvindemyter og etik – vi må tro på det vi ved*. Fra »Moral og etik, kvindestudier 8«, Delta, 1984.
3. Psykolog Leif Moustén. *Kronik i Politiken* 8.7.84.
4. Sprogforsker ved Ålborg universitet Merete Stistrup Jensen. *Interview i Politiken* 26.8.84.

Ulla Ryum

Køn ingen hindring?

Bag myten lever længslen

Som barn var en af mine sommerlege at rulle ned ad skrænten eller lege skjul mellem buskene for foden af Rudolf Tegnens store statue af Kong Ødipus, der blind lader sig føre af sin datter Antigone. Jeg kendte sagnet om Kong Ødipus og hans ulyksalige skæbne, før jeg selv kunne læse – og jeg har ofte sidenhen beskæftiget mig med Ødipus, enten i gennemtygget psykoanalytisk tilstand eller som ophav til dramatiske digtværker af den mest omfattende og gribende menneskelige indsigtfuldhed vor kultur kender. Men jeg har som så mange andre kvinder aldrig kunnet genkende mig selv, min seksualitet, mit køn i den psykoanalytiske brug af Ødipussagnet. Derimod har jeg altid kunnet genkende mig selv og de nærmeste generationer af kvinder i min slægt i både Iokaste, Merópe og de to døtre Antigone og Isméne. Jeg erindrer at have spurgt om, hvorfor Iokaste dog gik med til at udsætte sit eget barn i bjergene. Og jeg ved, at svaret var »hun gjorde det for sin mands, Laios' skyld, for han havde fået at vide i Delfi, af oraklet, at hvis han fik en søn, så var det skæbnens vilje at denne skulle dræbe sin far.« Jeg vidste også dengang, at Laios var taget til Delfi for at søge råd om sin og Iokastes barnløshed – det var jo som i så mange andre eventyr et større problem for konger og dronninger end for andre, troede jeg. Svaret, at hun skilte sig af med sit barn for sin mands skyld brød jeg mig ikke om dengang. I dag finder jeg det også meget problematisk. Jeg kan endnu huske min lettelse, når vi i fortællingen nåede til de menneskelige hyrderes gerning ude i de vilde bjerge: De handlede ret og ordentligt og snart efter var det lille barn i gode hænder hos et andet barnløst herskerpar, nemlig kongen Pólybos og hans dronning Merópe i Korinth. Og af dem fik han navnet Ødipus.

Derefter ruller historien som en bølge, og jeg mindes, at mit næste spørgsmål gjaldt plejemoderen Merópe, som ikke ville fortælle sit barn, at han var født af andre, men højt elsket af dem. Jeg syntes hun var fejj - og på mit spørgsmål om, hvorfor hun ikke turde fortælle Ødipus sandheden, da han spurgte om sin herkomst, lød svaret, at hun havde gjort det for hans skyld, for sit barns skyld. Det forstod jeg ikke, og idag har jeg også vanskeligt ved at sætte Merópes angst i forbindelse med hensyn til barnet. Til slut i fortællingen husker jeg så mit sidste og måske dengang vigtigste problem, nemlig hvorfor Ødipus' døtre var så utroligt gode og opofrende at de ledsagede deres fader på hans sidste skæbnevandring. Svaret på min undren var, at de elskede deres fader så højt ... og så et modspørgsmål efter en pause: Om jeg ikke ville have gjort det samme for min far? Jeg svarede altid jo, men når jeg legede på skråningen for foden af Antigone og hendes blinde kongefader, så var jeg stærkt naget af tvivl; min datterkærlighed var lunken i sammenligning med hendes, og jeg reddede mig altid tilbage til ubekymrigheden gennem det faktum, at min fader ikke var konge.

Da jeg mange år senere læste den græske skabelsesmyte hos digteren Hesiodos (skrevet 7 årh. f.Kr.) forstod jeg, hvad jeg havde manglet i det meget senere heltesagn om Kong Ødipus. Jeg havde manglet myterummet bagved både Iokaste, Merópe og de to døtre. I Sofokles' drama »Oidipus Tyrannos« (på dansk »Kong Ødipus«) samt det følgende »Oidipus i Kolonos« kunne jeg ane det dulgte mysterium bagved kvinderne gennem den skyld Iokaste pålagde sig selv (blev pålagt?) - og gennem den opfordring der blev Ismenes og Antigones lod, for at helten Ødipus kunne forblive aningsløs og skyldfri i sin personlige søgen efter identitet. Kvinderne havde i begyndelsen ingen del i den nye humanistiske dimension i faldets storhed. Først i Sofokles' sidste drama om Ødipus og hans slægt, i dramaet »Antigone«, lader han en kvinde, Antigone, fuldende sin skæbne selv og derved få del i »faldets storhed«.

I skabelsesmyten om Gaia og hendes børn/ægtemænd fandt jeg den urmyte som i kultiveret og humaniseret form har et af sine senere udtryk i heltesagnet om Kong Ødipus.

I Gaia og i hendes døtre kunne jeg genkende mig selv, min seksualitet og frem for alt mit køn og dets længsel bag myten.

Og i det jeg kalder »længslen bag myten« er jeg fremme ved det for mig væsentlige: At vedkende sig og derfor erkende den menneskelige helhed. Bag vore kønserfaringer – vore til-BLIVELSESMYTER lever længslen – den avlende egentlige kraft, som formår at omfatte uforenelige størrelser til komplementær eksistens.

Som barn havde jeg en forestilling om, at humlebier og flødeskum (jeg holdt meget af begge dele) var skabt på samme måde ved at piske rundt i henholdsvis luft og fløde. Humlebier var, havde jeg fået at vide, egentlig for tunge til at kunne flyve/bære deres store hyggelige kroppe ved hjælp af deres små vinger. De var altså luftskabte, sluttede jeg, ud fra egne funderinger: De havde snurret sig frem til »tæthed og tyngde, uigennemtrængelighed og rumsopfyldelse« (Demokrit fra Abdera ca. 460 f.Kr. definerer stoffets begreb og dermed atomerne således). Det generede mig ikke, at jeg, når jeg så en voksen piske fløde til skum, fik en mekanisk forklaring på flødeskumets til-blivelse ! Som alle andre kendte jeg også humlebiens hemmelighed: Dens længsel. Den havde selv snurret sig frem og jeg havde set den, som alle andre. Det er først nu, jeg forstår, at det jeg som barn kaldte »sådan« – og kunne vise, ikke var en viden som jeg delte med alle andre, men muligvis en længsel – den længsel jeg idag vælger at kalde den avlende egentlige kraft bag kønnet, bag *til-blivelse*.

I den græske skabelsesmyte beskrevet af Hesiodos, skaber Gaia, eller Ge, jorden med bredbrysterne, sig selv ud af Kaos. Hvorfor ikke som min barndoms humlebier? – Over Gaia er Nyx, natten og under hende Erebos, mørket; to dele af og oprindeligt skabt af Kaos. Da hun kommer imellem de to, opstår Eros som en avlekraft = længslen. Fra da af går det hurtigt: Dagen og lyset, forargelsen og striden, søvnen, drømmen og døden skabes. Gaia føder Sønnen Uranos og utallige andre børn: Alle mennesker, guder og vanskabninger. Med Uranos avler hun Titanerne, som faderen (den første der hersker over andre, der er ham lig, og som derfor kan styrtes) har spærret inde. Den yngste titan-søn Kronos, tiden, gør oprør, støttet af moderen Gaia, som ikke kan udholde, at de alle straks efter deres fødsel forsvinder ind i hendes indre – ind i jorden igen – på grund af faderens over alt herskende erotiske aktivitet. Hun tilskynder Kronos til at kastrere Uranos; han gør det, tager magten og forbandes af sin fader, der lover ham samme

skæbne. Kronos gifter sig med sin søster Rea, og han æder alle sine børn straks efter deres fødsel for at omgå sin fader Uranos' forbandelse. Men Rea snyder ham ved Zeus' fødsel, og han giver som voksen sin fader et brækmiddel, så alle de fortærede søskende kastes op igen og indtager deres pladser.

I disse til-*blivelses*-myter abstraheres de erotiske – altså længsels-drevne – elementer fra efterhånden som genfortællere, filosoffer og kunstnere bearbejder myterne og fylder deres rum – ikke med længsel/avlende egentlig kraft, men med *for-ståelse*, *for-klaringer* og *indsigt*. Myterummet er ikke længere fyldt af sansning, men af tænkning. Og det er her vi ikke som *to køn* er blevet draget ind i denne *abstraktionsproces*. For denne proces har udelukkende tjent det ene køns identifikations- og selvforklaringsbehov, nemlig han-kønnets. Kan hun-køn *for-stås*, *for-klares* eller *ind-ses* – vel at mærke også af sig selv? Selvfølgelig, svarer jeg: Ja, *selv-følgelig*... Med Hesiodos og Sofokles spørger jeg: Hvad kender jeg til disse myters hunkønsvæsner? Hvad genkender jeg af deres handlinger? At kende er at huske og at genkende er at blive erindret om: Egne handlinger, eget liv.

Mit *første udgangspunkt er Gaia*: Hendes lidenskab for Uranos. Hendes overgreb mod ham.

Mit *andet udgangspunkt er Rea*: Hendes afmagt overfor Kronos. Hendes bedrag overfor ham.

Mit *trede udgangspunkt er Themis*, (Reas søster) erkenderske af nødvendighed, som med sin søstersøn Zeus blev moder til Dike, retfærdighedens Gudinde, og som selv, efter tjeneste i Delfi, ophøjes til Gudinde for uomstødelig orden. Themis' orakelvirkksomhed forekommer mig helt central! Hendes udviklingshistorie er tilmed usædvanlig velafbalanceret, ja, nærmest harmonisk. Hendes navn er afledt af THE, der betyder at lægge eller sætte fast i overensstemmelse med skik og brug (ikke nødvendigvis en moralsk tradition). Navnet kan også betyde stille, i betydningen det faste og uforgængelige i menneskers sæder og skikke og moral. Ved at bede til Themis overlevede Deukalion og hans kone Pyrrha Zeus' vrede og syndflod og bliver det sidste lag i den græske myteverden. Deres arbejde med at genrejse jorden er begyndelsen til grækernes historiske og etnografiske overvejelser.

Mit fjerde udgangspunkt er Iokaste: Hendes handling for mandens skyld. Hendes overgreb mod sig selv.

Mit femte udgangspunkt er Merópe: Hendes handling for sønnens skyld. Hendes bedrag overfor sig selv.

Først og fremmest, hvad opstod Gaia af? Af Kaos, den største uorden. Hun giver sig til at avle/skabe, da hun ved sin egen bevægelse havner mellem natten og mørket. Denne bevægelse af sig selv mellem nat og mørke er længslen; den bliver til lidenskab det øjeblik den får et formål udover sig selv – og det bliver barnet; manden. Hendes søn bliver hendes børns fader og dermed den første egentlige hersker over dem der *er ligesom ham*, men kun til de tager magten fra faderen.

Hendes døtre beder ikke om hendes hjælp. De klarer sig øjensynlig hver især med dele af moderens mangfoldige egenskaber, som de specialiserer sig i. F.eks. Themis og Mnemosyne, som begge tager sig af det eksisterende, henholdsvis sæd og skik og erindringer. Sønnerne derimod søger lighed med faderen og opdager hurtigt, at det ikke er til deres fordel. De søger råd hos moderen Gaia, og hun vælger manden fra til fordel for børnene. Sørger for at sønnen kastrerer sin fader.

Det første svære spørgsmål er, om Gaia fortrød, hvad hun fik sin søn til at gøre mod manden/faderen? Der er intet i de tidlige myter, der tyder på, at Gaia fortryder sit gennem sønnen iværksatte overgreb mod manden. Heller ikke hendes datter Rea synes at angre, at hun bedrager sin mand ved at give ham en sten indsvøbt i et klæde umiddelbart før hun flygter for at føde sit yngste barn Zeus i hemmelighed og udenfor mandens rækkevidde.

Disse to handlinger foretaget af hun-køns-væsner er i myterummet båret af længsler/lidenskaber. Det er kønsbestemte handlinger. De er begge til fordel for afkommet og vendt mod manden, men hvad der er mest besværligt: begge handlinger er fuldt overlagte, nøje planlagt og helt bevidste. Altså skyldige. *Altså selvbevidste.*

Hvordan kan dette kendes eller genkendes, det vil sige huskes eller erindres i eget liv og egne handlinger? Vi kan kun hjælpe os selv, som selv-følgelige og rådspørge Themis, som også har overtaget Gaias evne til at se alt, hvad der sker i fremtid og var i fortid. Hun giver i sine orakelsvar genklangen af de stillede spørgsmåls *hele menneskelige erfa-*

ring. Men da det kun er længslen som kan tyde svarene, fordi de er givet som genklang af det egentligt avlende, så må det gå galt senere hen i mytelagene, efterhånden som hankønnet tog tydningspatent på alle orakler.

To barnløse par bor på dette tidspunkt som hinandens naboer. Det ene par spørger Oraklet om hjælp til at få børn, og får et frygteligt svar, som ikke ville have generet Gaia særligt. Men Iokaste er allerede så langt fra den egentligt avlende længsel, at hun ofrer sit barn for at redde manden. Først da sønnen bliver hendes mand, vender lidenskaben tilbage i hende, men som selvdestruktion. En handling som i konsekvens og styrke meget ligner Gaias, men rammer hende selv. Før Iokaste berøver sig livet, forsøger hun at få Ødipus til at afstå fra videre forskning i sin herkomst. Hun kender hele sammenhængen, før han gør det, og hun beder ham stoppe i tide. Altså at forblive *u-vidende*. Han nægter, og det andet besværlige spørgsmål er, om Iokaste ville have kunnet leve lykkeligt med sin viden og således have frelst dem begge, hvis Ødipus havde fulgt hendes råd? Der er intet, der tyder på, at hun ikke ville have kunnet gennemføre denne fortielse altid, hvis Ødipus havde haft tillid til hendes sansning og havde valgt at forblive *u-vidende*.

Ødipus' fostermoder Merópe tør ikke give Ødipus et ordentligt svar, da han spørger hende om sin herkomst. Hun vil ikke gøre sønnen ondt ved at røbe, at han er født af ukendte forældre – altså ikke er af deres kongelige æt. Hun aner intet andet om barnet de tog til sig, end at det var fundet ude i de vilde bjerge. Hendes besværlige handling består i ikke at ville miste barnet ved at sige sandheden om dets herkomst. Det er ikke for sønnens skyld, hun ikke vil svare klart, men for sin egen skyld. Heri ligner hun Rea en del. Hun vil også have alle sine af manden opædte børn igen.

Hverken Rea eller Merópe handler lidenskabeligt som Gaia og Iokaste. Rea og Merópe er så småt blevet indordnet Themis' »hun-kønnets erkendelse af nødvendighed« i og med at de ikke længere lader deres længsel gælde sønnernes køn som lidenskab. Men at de hos Sofokles fremstilles som både skyldige og selvopofrende giver dem ingen andel i faldets tragiske storhed. Tværtimod er det i han-køns-tydningen kun

muligt at »falde stort« ved at være *vidende og uskyldig!* Themis henviser til erkendelse af nødvendighed, da hun vælger sin søstersøn Zeus som mand og fader til datteren Dike, retfærdighedens Gudinde, og hun skaber dermed endnu en variant af hun-køns-væsnets mulighed for at deltage som *erkendt køn sammen med mandskønnet i abstraktionsprocessen, som senere har erstattet sansning med tanke i myterummet.*

Hvorfor er vi så som hun-køns-erkendelse snart efter forvist til uhyrernes og de skrækeliges verdensbillede? Som Fran Hopenwasser skriver: »Den voksende bevidsthed om den manglende balance i den patriarkalske verdens udtryksformer, om behovet for at synliggøre de matriarkalske (det kollektive) og de materielle (det personlige) lag i kulturens og individets bevidsthedsudvikling, kan ikke udtrykkes symbolsk indenfor det maskuline tydningsunivers, for symbolerne er ejet af magthaverne. Derfor nye symboler, nye myter.«¹⁾

Themis og Dike samt Mnemosynes 9 døtre med Zeus, de ni musen kan stadig bruges af herskerne som kultur-kuriøse underholdningseksempler. Dike dog snart efter med bind for øjnene, vel for at hun ikke skulle give sig til at se som sin moster Medusa havde for vane. Retfærdigheden skal ikke have vreden i sig, så bliver den ubrugelig for magthaverne, alle dem der må identificere sig med faderens handlinger, for at være sikker på deres eksistens. Men som Fran Hoppenwasser fortsætter: »Kan man i det hele taget sige nye myter, nye symboler, da disse ikke kan laves på individplan, og ikke kan laves af ingenting? De må komme et sted fra.«

Ja, de kommer fra længslen bag myten – fra vores avlende egentlige kraft, Eros, som Gaia avlede med – som formår at omfatte uforenelige størrelser til komplementær eksistens.

Køn er altså en hindring så længe vi ikke erkender, at der er to køn, og at de er hinandens modsætninger. I et foredrag jeg hørte fornylig sagde etnografen Annette Leleur, at vores kultur sandsynligvis er den eneste kultur på denne klode, som ikke opretholder en kønsadskillelse, men tværtimod af al kraft ønsker at udligne de to køns forskellighed. Hun kaldte det for et af vor kulturs mest originale bidrag til verdens-kulturbilledet. Men hun mente, at prisen vi betalte for øjeblikket var

vores seksuelle lyst – vores evne til at sanse og alment hengive os til sansninger og lege som livsudtryk og altså som køns-kulturelt udtryk. En evne som i andre kulturer synes at være mindre beskadiget, selvom både viden og tænkning findes i overordentlig højt udviklede former, også der!

Jeg vil til slut citere den tyske seksualpsykolog Ernst Bornemann. Han kommer frem til følgende interessante tese angående de kvindelige allegoriers (gudindernes og musernes) funktion i patriarkatet: »Ingen steder fremtræder patriarkatets modsætninger tydeligere end i disse skikkelser, som er blevet overtaget fra matriarkatet og som retfærdiggør patriarkatets undertrykkelse af kvinden. For hvis man ærer kvinden som symbol, så slipper man for at ære hende i egenskab af levende væsen. Hvis man lader hende symbolisere retfærdighed, frihed kundskab, så behøver man ikke give hende frihed og retfærdighed i virkeligheden og kan roligt trampe hendes kundskab og visdom under fode. Her afslører patriarkatet altså sin dårlige samvittighed og viser samtidig, hvordan man beroliger den ved at fremvise den.«²⁾

Bag myten lever længslen stadig – vores skabende egentlige kraft, som formår at omfatte uforenelige størrelser til komplementær eksistens. I længslen er vi **BEGGE KØN OG DERFOR SKABENDE I EN-HVER FORSTAND**; i kønserkendelsen er vi to køn og derfor forskellige. Kun i længslen er vi *til-blivende*.

Noter:

1. *Forum for kvindeforskning*, temanummer om Myternes genkomst nr. 1, 1985. »Af Medusas afskårne hals sprang Pegasus«.
2. Ernst Bornemann: *Das Patriarchat*, Frankfurt/Main 1975, s. 367 (egenoversættelse).

Ulla Ryum

Om hvorfor hoteller ligner teatre!

Kæreste Susi

du spørger om, hvorfor jeg ikke blev i hotelbranchen, men trods god uddannelse og spændende arbejdsmuligheder alligevel endte med at skrive og lave teater.

Jeg oplever en sammenhæng netop dér. De egenskaber som udmærker hotel- og restaurantmennesker, som vel at mærke holder af deres arbejde, forekommer mig at være de samme, som går igen hos gøgler- og teaterfolket. Det handler begge steder om at være tilstede i en situation – om ikke at være bange for de hurtige skift af både scene og roller – men frem for alt om at turde det paradoksale. I ingen af brancherne er det ene øjeblik som det næste, nye karakterer gør hele tiden deres entré, mens andre forsvinder igen. Den kontinuitet, som altid findes et eller andet sted under de mange skift og opbrud, er en indsigt i og forståelse af den uendelige menneskelige mangfoldighed, som vil hvile et øjeblik i selvforståelse eller et kort nu vil føle sig omsorgsfuldt behandlet og modtaget, vil udvide sin selvagtelse. Hertil kommer så en overenskomst om spilleregler og en fælles accept af visse lovmæssigheder. Lovmæssigheder som står usædvanligt tydeligt – ja overtydeligt, både når det drejer sig om hotel- og restaurantbranchen og når talen er om teaterfaget. Der er oftest meget klare grænser for rollerne fordeling: der er gæster og betjenere, der er aktører og publikum. Et hotel eller et teater er intet uden disse fire grupperinger i forhold til hinanden, hvorimod f.eks. en

kirke udmærket godt kan stå tom i århundreder, uden at guden mister sin kraft, uden at billederne mister deres evne til at reflektere den guddommelige længsel i de menneskelige væsner som kaster deres blikke på billederne. Overanstrengte hotel- og teaterfolk misunder ikke sjældent kirkens tjenere dette særlige forhold.

Men en grundlæggende trang til forkyndelse – ofte en aldeles ubevidst sådan – indgår i mange hotel- og teaterfolks tilskyndelse til at vælge netop disse fag. For mit eget vedkommende tror jeg, det er tydeligt nok. Jeg har altid villet mine medmennesker noget. Det ubekvemme har blot også altid været at hver gang dette »noget« stod klart og konkret formuleret og var blevet modtaget, så var (og er) jeg altid selv et helt andet sted; for processen med at nå frem til en formulering af det, jeg vil sige, bringer altid mig selv helt nye steder hen. Det er en ældgammel erfaring, men det gør det ikke mindre ensomt at beskæftige sig så intenst og vedvarende med sine medmennesker som hotel- og restaurant- samt teaterfolk gør det.

Jeg begyndte at skrive i 12-13 års alderen, fordi der var ting og situationer, som jeg af en eller anden grund ikke ville glemme. Det forekommer mig nu mest af alt som en slags eksistentiel nærighed. Et særligt øjeblik var så usædvanligt, at det ville jeg ikke bruge ved at gå ind i det selv og være deltager i det, men jeg ville indfange det, set udefra, og bevare det som klenodie til senere beskuelse og nydelse. I de år skrev jeg som en rasende – helt usammenhængende, observationer, men mere og mere præcist og kortfattet noteret, fordi jeg mærkede, at jeg var for langsom. Øjeblikket havde udløst et nyt øjeblik. Dette kapløb med tiden ophørte først den sommer, jeg var 18 og befandt mig på rejse ned gennem Italien sammen med min ven og et par rejsekammerater, vi havde truffet på vejen. Ingen af os havde penge, og vi tog hver dag, som den kom. Pludselig forstod

jeg, at jeg måtte flytte ind i de situationer og øjeblikke, jeg stadig jog, og være del i det jeg beskrev. Fra da af havde jeg tid – den tid det tager! Det var enkelt nok. Når du taler om »den modernistiske tråd i mit forfatterskab«, så må det være noget i retning af dette tidsspørgsmål.

Men her bliver det vanskeligere, for jeg tænkte aldrig på at bruge mine skriverier til andet end privat brug. Jeg ville hoteluddannes for at kunne rejse og være med mennesker, selvom jeg var meget sky og måtte have disse rolleaftaler, branchen havde, for at kunne eksistere. Desuden var musik-instrumenter min store passion. Ikke et eneste øjeblik at skrive. Derfor har jeg svært ved at indpasse mig selv i noget »modernistisk« – eller andet for den sags skyld. Jeg var så utroligt ubevidst om de litterære muligheder og genrer.

Da jeg var sidste-års-elev i det køkken hvor jeg blev udlært, læste jeg mig gennem Bonniers Litteräre Magasins samtlige årgange for at skole mig lidt. Det var gået op for mig, at jeg vidste for lidt om litteratur og tænkning. Da fandt jeg tilbage til barndomsoplevelser fra sagaer og eventyr, som både var blevet læst højt for mig og som jeg senere selv læste. De forfatterskaber, jeg da fandt frem til, har præget alt, jeg selv senere skrev. Det var først og fremmest James Joyce og Robert Musil senere Johs. Ewald og Herman Bang. Så stødte jeg på Emily Dickinson og Djuna Barnes, men blev klar over, at jeg selv også ville skrive ind imellem hotel-arbejdet, da jeg havde læst Natalie Sarraute.

Hun vidste noget om tid og situation – om identitet og rum, som helt umiddelbart bragte mine egne tidligste skrivelser op i min bevidsthed som nødvendige for mig på en ny måde.

Min første bog blev til på denne underlige måde – egentlig ikke for at skrive, men fordi der var noget som var vigtigt for

mig. En viden om menneskelige forhold og længsler mellem mennesker.

Helt praktisk, så havde jeg på den tid ofte meget sene aftenvagter i køkkenet og følte mig trist og ensom, når jeg cyklede hjem til de værelser, jeg boede alene i. Derfor skabte jeg nogle personer, som jeg kunne »drikke aftensthe« med når jeg kom hjem. Bogens første titel var: »Aftensthe«, men forlaget foreslog en anden og så kaldte vi den »Spejl«. Jeg sad i min seng og skrev om den situation jeg »befandt mig i« sammen med dem, og det udviklede sig hurtigt til en prosatekst. Men fra midten af historien blev jeg så træt af at skrive disse enorme regi-bemærkninger, som prosabeskrivelserne pludselig forekom mig at være, at jeg fortsatte i en slags versedrama, med karakterer og meget kortfattede regibemærkninger. Da jeg således kom ind i handlingerne for alvor, blev jeg fanget af den glæde det er at være i en situation og løsrive den fra beskrivelsen – den fryd det er, når rummet og tiden træder synligt og konkretiseret frem i karaktererne.

Her er jeg ved noget vigtigt: Det var da jeg begyndte at forstå, at der er forskel på mænds og kvinders forhold til tid og rum. Jeg blev mig mit eget tidsforbrug bevidst, og i det første stykke jeg skrev til Det kgl. Teater, »Myterne«, forsøgte jeg at give kvinders erfaringer og oplevelser den tid, de tager. Derved udsætter man sig næsten pr. kulturmekanik for kritik og tvivl angående stykkernes dramatiske værdi og funktionsdygtighed, for den gængse dramateknik (altså handlingsteknik) følger meget tidsforkortede og konkluderende æstetiske normer, og det er ifølge samme kulturmekanik meget få kvindelige erfarings- og oplevelsesområder, som kan passes ind i denne målrettede rationelle model. Men jo flere kvinder der vover sig ud i visualiseringer og konkretiseringer på en scene, på filmlærredet og TV-skærmen, jo bredere erfaringsrum og jo længere oplevelsestid tilføjer vi den for øjeblikket herskende norm. For øvrigt er

dette ikke bare et spørgsmål om kønsbundne erfaringer og oplevelser, det er også et spørgsmål om at forsvare individuelle kunstneriske behov for at udvikle stil og fordybe sig i udtrykket, indsigten og erkendelsen.

Senere da jeg begyndte at få børn blev den dramatiske udtryksform den eneste, jeg kunne arbejde i. Det var mig umuligt at få de store spand af tid, jeg havde brug for til at skrive prosa eller lyrik. For selvom jeg som dramatiker også brugte mere tid end »normalt«, så er dette at skrive replikker i et rum – altså arbejde med karakterer, som skal kunne ses hele vejen rundt, og som kaster skygger hid og did, så meget mere »netop« synligt, at jeg opdagede at jeg kunne gå til og fra arbejdet midt i en scene; passe børnene, vende tilbage til scenen og, hvis den ellers var god nok, fortsætte den hvor jeg blev afbrudt.

Til slut spørger du, hvordan jeg arbejder med en dramatisk tekst!

Tja – jeg tror det vigtigste allerede er sagt: da jeg flyttede ind i situationerne, blev rummet så at sige synligt for mig. De personer som jeg i et stykke lader befolke dette rum optræder alle som »hele karakterer« – det vil sige at jeg ved ALT om dem, selvom de kun spiller en mindre rolle. Normalt skriver jeg en mellemstor novelle på hver af mine karakterer; igennem dette arbejde lærer jeg også deres måde at udtrykke sig på. Deres særpræg, deres indre hemmeligheder, deres ambitioner og længsler. De enkelte karakterer indtager deres plads i dramaet – handlingen, eller optræder som fremvisere af en problematik, ifølge den plan jeg har lagt for selve helheden i stykket: enten en række konfliktforløb, planer og modplaner – eller en række demonstrationsscener omkring en problemkerne, et spørgsmål som jeg ønsker diskuteret og belyst fra forskellig side (karakterernes synsvinkler).

Endelig spiller musik en afgørende rolle for mine skriveri-

er. Jeg hører altid musik – altid meget nøje udvalgte musikstykker, når jeg skriver. I musikkens stemninger ser jeg mine rum og de bevægelser, karaktererne følger – ikke afstedkommer selv, men følger. Under denne »paraply« udspiller handling eller problemundersøgelse sig så, således at der hele tiden (hvis det lykkes!) er et af og til umærkeligt, af og til mærkbart spændingsforhold mellem grundstemning (musikkens -) og handlingstråden/undersøgelsen.

Nærmere kan jeg vist ikke komme rent intellektuelt! Resten – og det er det væsentligste, er jo alt det, som sker udover/er andet og mere end summen af de analyserbare bestanddele.

Kære Susi –

Dette er, hvad jeg i skrivende stund kan fortælle om mig selv og mit skriveri – håber ikke det er for knasende kedeligt, men det er mere spændende at skrive et nyt stykke end at skrive om sig selv – jeg forbliver etc. – som gode folk plejer at skrive –

din Ulla

Musik 'danse' ord / ord 'danse'

af Ulla Ryum

Jeg ved egentlig ikke hvornår jeg første gang blev klar over at ord og musik ikke var samme udtryk – kunne være sammenhængende, men ikke var det samme. Jeg kan huske at jeg havde særlige ord, gerne meget lange – ord, som jeg kunne synge, som havde lyde og rytmer der var behagelige, og som altid kunne hensætte mig i en art fjernhed. Der opstod et velbehag grænsende til fryd og en varme som havde farver. Det var ofte et krav om at få at vide hvad det var jeg sad og mumlede eller snarere messede, som bragte mig tilbage fra fjernheden til omverdenen. Jeg kan stadig huske den undren som greb mig; ordene betød noget og denne betydning skulle jeg kunne redegøre for. Senere udtalte jeg ikke ordenes stavelser så det kunne forstås, men brummede nasalt over en forholdsvis bred tonevifte samtidig med at jeg bankede »forståelsesordets« rytme med hænderne, enten imod en bordkant eller imod mine egne lår. Det var også meget behageligt og udviklede sig til en dans, hvori jeg ofte følte, at jeg bevægede mig meget hurtigt. Når jeg gik på stranden om sommeren, kan jeg huske, at det i begyndelsen generede mig at den hele tiden var afbrudt – måske snarere opbrudt ved høfderne, og tvang mig til at bryde min rytme. Men så begyndte jeg at indarbejde denne hofdeafbrydelse – og jeg har endnu et par år på det ene ben fra de sår, jeg pådrog mig da jeg udviklede nogle særligt tilfredsstillende spring over disse afbrydelser og i starten faldt og slog mig.

Jeg havde glemt disse erfaringer da jeg mange år senere havde skrevet et skuespil og havde fået nogle af mine skolekammerater til at spille med. Arbejdet med stykket endte i stor uenighed fordi jeg ikke kunne fortælle dem hvordan de skulle stå og gå mens de fremsagde ordene. Jeg fik kvalme hver gang de havde sagt et par replikker og måtte opgive at forklare hvordan det skulle være, fordi de forsøg jeg selv gjorde både i deres og i mine egne øjne var endnu værre.

Men det mest skrækkelige var den følelse af afmagt som greb mig efter dette forsøg. Jeg vidste jo et eller andet sted inde i mig selv at jeg havde kunnet noget engang som ikke var så fjernt fra det jeg søgte

I dag forekommer det mig besynderligt at der skulle gå så mange år før jeg blev klar over sammenhænge mellem musik, dans og ordenes indre bevægelse. Jeg både dansede og spillede piano samt så balletter som barn, men fandt først ordenes plads i en synlig bevægelse da jeg hørte digteren Inger Christensen læse højt af sin første digtsamling i 1962. Hendes messende fremsigelse af sine digte førte mig direkte tilbage til mine egne tidligste oplevelser med ord og siden har jeg egentlig ikke været i tvivl om at hvert udsagt ord har sin helt særlige og uerstattelige bevægelse i sig. Derfor oplever jeg ordenes meningsbærende betydning som uforløst og unøjagtig hvis deres indre meningsfuldhed ikke har fundet deres uerstattelige bevægelse. For mig antager ordene altså mindst lige så meget karakter af musik og bevægelse som de tjener formidlingen af meningsbærende intellektuelle sammenhænge.

Dette har helt naturligt ført mig til et nærmere samarbejde med dansere, samt til at forske i andre kulturers danseudtryk.

Som dramatiker har det ofte været problematisk for mig at overbevise skuespillerne om at mine ord skulle fremsiges med deres indre udsigelsers bevægelser – som en art koreografi i direkte forlængelse af det udsagte, altså meningsbærende udtryk. For mig har kun bevægelsens udtryk denne uerstattelighed i sig fordi bevægelsen bor i menneskets indre harmoni. Denne uerstattelighed som skaber frihed og plads til modtagerens oplevelse. Det lyder paradoksalt, men det er en nødvendighed for at de øjeblikke kan opstå hvor medmenneskelig samhørighed kan opleves i et kunstnerisk udtryk. Alt for ofte har jeg måttet opgive undervejs, men der har altid været to eller tre øjeblikke hvor skuespillerne eller danserne nåede frem til denne enkelthed – for rent håndværksmæssigt drejer det sig alene om at turde forinkle og belyse med sin menneskelige indsigts varme og mod.

Når jeg bruger et udtryk som »det uerstattelige«, så er det i en stadig stræben efter tilstedeværelse i tid og rum – altså en stræben efter en samklang mellem delen og helheden – altid og nuet: oplevelsesøjeblikket som erkendelse.

Og fordi ordteatrets udtryk er så kontant og nødvendigvis så afhængigt af den tid det fungerer i og opleves som direkte kommenterende udtryk for, føles det som en ren befrielse at tænke i ordnede bevægelser – danse og musik.

Her tænker jeg ikke bare på mit samarbejde med dansere både fra Det Kgl. Teater og frie grupper, men lige så meget på det særlige forarbejde som finder sted tidligt i arbejdsperioden under skrivningen af et stykke. For eks. mindes jeg ikke nogensinde at have skrevet et stykke, det være sig for radioteater, TV-teater, film eller teaterscene, hvor jeg ikke er begyndt med at have de deltagende karakterer sat på stemmer. Jeg hører dem altid sammen. Opdeler dem i klangfarver og rytmefigurer efter deres karakteregenskaber, som jeg på dette tidspunkt ikke ved så meget andet om end netop denne klangfarve. Som regel instrumenterer jeg et stykke som var det et kammermusikalsk forløb og senere i arbejdet med skuespillerne oplever jeg ofte at det pludseligt fremgår meget klart hvad en eller anden vanskelig passage tekstmæssigt står for, når jeg redegør for deres instrumenter – fortæller om hvilken instrumentgruppe de tilhører – så at sige giver dem tonen. Overblik og rytmeforhold – spænding og intensivering af passager i hele det dramatiske forløb skaffer jeg mig altid overblik over ved at notere alle udtryk som i et partitur neden under hinanden så samtidigheder ikke bliver spredt ud over et enkelt årsagssammenhængende forløb, når det måske snarere handler om samklange og stadige vekslinger mellem de dramatiske miniudsagn.

Men at ville arbejde med ordpolyfoni på en teaterscene er meget vanskeligt fordi vi ikke kan opfatte mere end højst tre personers tale samtidigt – og det endda kun brudstykkevist – vi ønsker at forstå ordene, og det er der jo ikke noget underligt i, hvis det

ikke lige netop var så begrænsende kun at ville forstå ord – – –. Og ordene brugt løsrevet fra deres meningsbærende sammenhæng – som rene toner og rytmer, taber, hvis man ikke har deres indre bevægelse, snart deres konsistens.

Her ved dette punkt føler jeg selv at jeg snarere burde skrive for dansere, men her er det også et spørgsmål om denne betydningsforlængelse ud over de ordnede bevægelser og ind i det uerstattelige udtryk, som jeg mener bor i hvert enkelt menneskes indre harmoni.

Musik og dans er ikke direkte meningsbærende som ordene, men dansere og musikere er selvfølgelig ligeså meget eller lidt i stand til at turde forenkle i overensstemmelse med deres håndværksmæssige kunnen og menneskelige indsigt, som skuespillere eller sangere.

Jeg tror det for mig drejer sig mere om bevidsthed og tilværelses-erkendelse end om de rene skønhedsudtryk. Sandsynligvis er de sammenfaldende hvergang oplevelsesøjeblikket er erkendelse.

Som Birgit Åkesson udtrykker det i sin bog om dans i Afrika »Källvattnets Mask«:

»Att kunna dansa verkligheten, ge den fysisk form. Att nå de andre, nå pyton, trädet och ge den avlidne regnets ansikte.

Att hålla gästbud för fåglar, reptiler och vildgräs, för jorden, vinden och vattnet med stegrade sinnen i hängivelse åt varat dansande i den andre och ge levnaden två stränder – utan dyrkan, utan tillbedjan, vibrerad av jord och vatten.

Vad kan vara mer »drama« än varat.«

Ulla Ryum (f. 1937 i København) har siden 1962 utgitt romaner, noveller og andre skrifter. Men først og fremst har hun arbeidet med den dramatiske form;- skuespill for fjernsyn og teater, hørespill for radio. Hun arbeider bevisst og analytisk med komposisjon og struktur som en del av innholdet utfra at en hver komposisjon kan relateres til tid, sted, politikk, kjønn og makt.

Ulla Ryum:

Om helhedens udtryk eller udtrykkets helhed —?

Jeg havde engang tre træskeer, som jeg havde hjembragt fra rejser i Afrika og Lilleasien. De to første skeer var indkøbt tilfældigt fordi jeg havde akut behov for to skeer til at spise med, hvorimod den tredje blev anskaffet fordi de to første skeer blev stjålet fra mig sammen med gryden, dens indhold og to blikkallerkener. Da skeerne blev stjålet fra mig var jeg ikke længere i Afrika men gik straks næste morgen til markedet og købte en tredje ske af træ samt to aluminiumskeer. Imellem indkøbet af de to første skeer og den tredje var der gået godt to år, og i den periode havde de to afrikanske skeer hængt på min væg og var blevet beundret af alle som de usædvanlige kunstværker de godt kunne opfattes som. — Også var! — Man frarådede mig at tage dem med på endnu en rejse. De kunne blive stjålet, beskadiget etc. Og de blev stjålet sammen med mad og gryde. Da jeg den næste morgen på et tyrkisk marked fandt den tredje ske, som er meget smuk og lige så usædvanlig som de to afrikanske, så glædede jeg mig og købte straks to almindelige metalredskaber til at spise med. Den tredje træske var ikke indkøbt af nødvendighed men af længsel efter de to andre skeers særlige behag. Og hvad der var mere betænkeligt, den blev omgående frataget sin brugsværdi og jeg brugte de to metalskeer på resten af rejsen. Men jeg tog den frem engang imellem og nød synet af den.

Først senere da jeg pludselig begyndte at bruge den — efter en pludselig indskydelse tog den ned af væggen og brugte den efter dens form og anvendelsesmulighed, fik den samme værdi og særlighed som de to afrikanske skeer.

Jeg kom til at tænke på disse tre træskeer, da jeg blev opfordret til at skrive noget om kunstnerisk udtryk og komposition. Jeg mindes tydeligt at jeg både i Afrika og Tyrkiet stod længe og valgt mellem adskillige skeer, åbenbart fremstillet i samme landsby, eller måske ovenikøbet af samme kunstner. De lignede hinanden. Den største forskel var mellem de to geografiske områder. De afrikanske skeer havde et indbrændt mønster som omhyggeligt var gentaget fra ske til ske. Det var de valgte træstykkers forskellighed som adskilte skeerne fra hinanden. De tyrkiske skeer var alle malede eller havde et udskåret mønster på skaftet. Jeg valgte de malede fra, selvom der var en med en meget mildt udseende hvidskægget vismand i selve skebunden, som tiltalte mig meget. Jeg tror nok jeg var bange for at forestille mig hans hoved med skæg, turban og venlige øjne nede i min suppe gang på gang. Det var for uværdigt på en eller anden måde. Derfor valgte jeg mellem de udskårne og fandt en som på grund af det valgte træ havde en lidt anden form end de andre selvom udskæringerens mønster var de samme. Jeg opsogte en særlighed ved denne ske og forholdt mig meget mere bevidst end dengang jeg valgte mellem de

afrikanske skeer. Ikke desto mindre fik denne ske først sin virkelige og behagelige værdi det øjeblik jeg begyndte at bruge den til suppe i stedet for at lade den indgå i en samling af kunstgenstande, smukt ophængt som udtryk for en æstetisk nydelse. Jeg valgte altså en anden afgræsning af denne ske's udtryk og følte selv at jeg gengav den en mere fuldendt udtryksform, det øjeblik jeg også kunne nyde dens smukke linier og fine afstemthed i brug under spisning med den. Jeg er tilbøjelig til at hævde at den gør mine retter mere fuldendte —! Og her er jeg fremme ved noget jeg ikke forstår. Jeg forstår ikke forskellen mellem brugs- kunst og kunst og håndværkskunst og kunsthåndværk og brugthåndskunstværker etc etc. *For mig er en kunstner en der kan.* Nemlig et menneske der kan sin håndværksmæssige kunnen så godt at dette menneske i sit arbejde kan formidle *det som er andet og mere end summen af de analyserbare bestanddele i denne håndværks-mæssige kunnen* — et glimt af en helhed som omfatter kunstneren, udtrykket, dets form, modtageren og det fælles nærvær i oplevelsesøjeblikket, *erkendelsen af nødvendighed*.

Men jeg ved også at vi lever i en kultur som ser sine store interesse i at adskille, opmale, afveje, indkredse, udmønte og rumme.

Og her opstår vanskelighederne. Nogle af os står tættere ved vores udtryks endelige form end andre. Det er «lettere at bedømme» et kunstværk, som selv højt udsiger: jeg er et maleri af et hus i en skov ved en sø på lærred og i ramme end f.eks. en orkestersuite, som står nydeligt prentet på systematiseret formel og noe papir. Alle i vores kultur erkender at man skal kunne læse noder for at kunne forløse orkestersviten sammen med 37 mennesker som alle både skal kunne læse noder samt håndtere et instrument.

Et digt i en bog kan vi alle læse og bedømme, hvis vi kan læse og læse digtets sprog; men et skuespill kræver både almindelig læsefærdighed på det valgte sprog samt skuespillere, som både skal kunne læse og håndtere sig selv — deres kroppers bevægelser — for at skuespillet kan siges at have fundet sin udtryksform.

En skål, en ske, et stykke stof, en stol, et hus har det som maleriet; at de selv siger hvem de er; men desuden beder de om at blive brugt — ikke bare af særlige skebrugere (f.eks. balletelskere, koncertforbrugere, dramamisbrugere, til sammenligning!) men af os alle og ikke nødvendigvis på særlige steder.

På samme måde som jeg ikke forstår nødvendigheden af at forholde sig til sit udtryk på andre måder end som kunstner — og menneske, på samme måde forstår jeg ikke kønsprioritering i forhold til de kunstneriske/håndværksmæssige/bevidstheds-mæssige udtryks «skabelsesvæsen».

Det er absurd at påstå at der ikke er fysisk forskel på kvinder og mænd.

Det er imidlertid lige så absurd at påstå at det ene køn bedre kan «skabe sig selv» (et andet udtryk for kunstnerisk bevidsthed om egen udtryksform) end det andet.

Historisk ved vi at kvinder har været samfundsmæssigt, socialt, økonomisk, bevidstheds-mæssigt og rent fysisk undertrykt af manden.

Vi ved også at vi stadig er undertrykte og at hvert eneste øjeblik af vores tid sammen bringer stadig flere synliggørelser af kvinders eksistens — og bevidsthedsudtryk for dagens og vores fælles-samfunds lys. Det vil sige at vi med vores bevidsthedsudtryk øger det fælles menneskelige bevidsthedsudtryk. Derved forskydes tolkningsballancen — eller rettere sagt eneretten på tolkningsrigtighed og oplevelsesrigtighed. Denne enerettighed er ikke længere domineret af ældre bevidsthedsnormer (mandlige som kvindelige). Nye vinder frem og i dem indgår stadig større og større dele af kvinders bevidsthedsudtryk og erfaring. Den komplementaritet der er tale om vil blive mere og mere synlig i kulturudtrykket — Men når dette er sagt skal også siges at jo mere synlige vi bliver som kvinder — kvindelige bevidsthedsudtryk, jo mere vil modstanden mod os tage absolut form. Ikke fra alle sider men mange mænd føler sig rendt over ende både af kvinder som medvæsner og af den fælles omfattende bevidsthedsændring som så småt kan anes i vores vesteuropæiske højkultur. Det der derfor interesserer mig er udtryksformen som begreb, som faktum.

Hvad en udtryksform er! Det ved jeg ikke, før den er et faktum! Så er det for sent at udskille den af helheden. Det forekommer mig umuligt at tale om formen uden indholdets nødvendighed, derfor vil jeg i det følgende forsøge at udtrykke mig om: *Udtryksformen som erkendelse af indholdets nødvendighed.* Dernæst om: *to udtryk, som først har antaget deres form det øjeblik de har forladt den.*

Det øjeblik det bliver et spørgsmål om indholdets nødvendighed vil æstetiske vaner og normer ikke optage den energikrævende plads de ofte har. I sig selv er æstetiske vaner og normer ikke hindrende for erkendelsen af indholdets nødvendighed —. De er genkendelsens behag og formel håndværksmæssig tryghed; men i samme øjeblik efterligningen af en udtryksform begynder at kræve et arbejde som overstiger den håndværksmæssige kunnen som AL-TID kræves i et hvilket som helst udtryksforhold, så forsvinder indholdets nødvendighed — medmindre den der udtrykker sig klart har formuleret en æstetisk formeksperimenterende hensigt. Det er altså en meget gammel diskussion om form og indhold; og jeg vælger at forholde mig moralsk, som resultat af et valg.

Det spontane udtryks «nådegave» er tilsyneladende i vores vesteuropæiske højt udviklede tekniske og intellektuelt præferende kultur et jagtet dyr i resterne af urskovene. De truede dyrarter Intuition og Oprindelighed lader sig overskue og affotografere fra overflyvningshøjde — ovenikøbet i selve «livsudfoldelsesøjeblikket» — opædende hinanden og sig selv. Vi kan dernæst udforske hændelsesforløbet gang på gang ved at køre filmen igen og igen. I mellemtiden blev området reservat eller offentlig tilgængelig naturpark. Billedet gælder både fysisk og psykisk forskning med påfølgende kundskabsproduktion. Altså et for vores kultur både særligt og væsentligt udtryk.

Her er jeg sandsynligvis fremme ved et af de sidste uberørte områder: tiden i rummet — os selv som registranter og deltagere. I stadig bevægelse og tilstedeværelse, men foranderlige og i denne proces uigenkendelige. Her taler jeg ikke om «skjulte» eller «maskerede», men om ikke genkendelige fordi vi er nærværende og selv dele af processen, helheden. Selv bevidste, med andre ord. Selv bevidste i tid og til stede. Selv i tid bevidste om rum og nærværende. Selv i tid bevidste om rummet i os selv og nærværende til stede. Derfor ikke genkendelige.

Så længe vi ikke erkender os selv i tid, bevidste om rummet (tidsrummet) i os selv, kan vi ikke gøre os nogen forhåbning om at «finde andre udtryksformer»; fordi vi ikke orker eller tør være NÆRVÆRENDE til stede.

Som formidlere (lærere og kunstnere, forskere og profeter) oplever vi alle i sjældne øjeblikke at være nærværende til stede når vi sammen med modtagerne for en kort stund har flyttet os. Bagfter har jeg hørt eleverne eller publikum udbrude «jeg troede ikke at du — eller det kunne siges sådan/var sådan». Det øjeblik er en informativ viden blevet til personlig viden (erkendelse) hos formidleren. Det øjeblik er en håndværksmæssig kunnen blevet til det vi noget begrænsende kalde «kunst». Det øjeblik er en udtryksform et faktum i erkendelsen af det udtryktes (indholdets) nødvendighed — både for det meddelende/formidlende menneske og for de modtagende/ventende andre. Vi var alle uigenkendelige.

Den formelle sikkerhed vi kan arbejde os frem til indenfor det menneskelige væsens utallige udtryksmuligheder består i efterligning og kombination. Men hvis efterligning og kombination som sådan ikke er forbundet med behag (genkendelsens eller valgets) så skulle fanden (læs: teknikere eller informatore) beskæftige sig med det i den grad det er nødvendigt som håndværksmæssig kunnen.

Når vi sukker efter «nye og andre udtryksformer» og ved at i dette erkendte behov ligger vores menneskelige mulighed for at overleve vores egen kundskabsproduktion, så oplever jeg det som en erkendelse af tidens og rummets nødvendighed. Vi erkender så småt at et menneske er andet og mere end summen af dets analyserbare bestanddele. Vi ønsker sikkerhed for at dette «andet og mere» ikke forsvinder, men kan styres og struktureres. — Og det kan det ikke. Det unddrager sig efterligning og kombination. Det er bevægelse uden forløb, altså tid i rum; og det tætteste jeg kan komme det er i *tilstedeværende nærvær*.

Den russiske filmskaber Andrej Tarkovskij siger at «Tiden er for filmen hvad tonen er for musikken». Jeg fristes til at, sige at erkendelsen af os selv som bevægelse i tid og rum for mennesket er som viljen til artens overlevelse.

Vi har i vores vesteuropæiske højkultur en række vedtagelser for eller æstetiske vaner og normer for hvad god kunst- og som følge af det også dårlig kunst er. Disse vedtagelser, vaner og normer henholder sig til kunstværker af en hver art. Vi kan fremvise eksempler og analysere de afsluttende værker. Bøger, malerier, skulpture, bygninger, møbler, vævninger etc. Desuden film, TV, video og musikindspilninger som i sig selv kan fremtræde som kunstværker og genses, genhøres. Altsammen udtryksformer som vi objektiviserer. Vores genoplevelse — nydelse og berigelse af dem beror på vores helt individuelle evne til at lade os berøre, bevæge, altså være nærværende til stede. I dette oplevelsesforhold er vores største vanskelighed at *turde tro på vores oplevelsers rigtighed*. Vi støtter os her til vedtagelserne, vaner og normer. Forkaster eller undertrykker alt for ofte vores oplevelser under indtryk af andres tolkninger. Selvom der i mødet med andres tolkning/forsvar for oplevelsesrigtighed selvfølgelig også kan ligge nye muligheder for ens egne oplevelser. Det er altså et spørgsmål om forskellige grader af bevidsthed og selv-bevidsthed. Forskellige grader af det jeg kalder at være nærværende til stede. Men der findes to udtryk som først har antaget deres form det øjeblik de har forladt formen. Disse to kunstudtryk er SKUE-SPILLET og TONE-SPILLET.

De kræver begge den højeste udvikling af håndværksmæssig færdighed og er for at komme til fuldgældigt udtryk resultat af omhyggelig gentagelse af helt fastlagte strukturer.

Tone-spillet form er systematiseret indtil den mindste detalie både hvad angår tone og rytme. Har et notationssystem som fastholder de udøvende indenfor rammerne af en lang række aftaler. Det samme gælder skue-spillet, selvom systematiseringen af skue-spillet aftaler ikke har et særligt notationssystem, men betjener sig af nedskrevet tale-sprog. Det nedskrevne tale-sprog, replikkerne, suppleres af situationsbeskrivelser og handleanvisninger, regibemærkninger, som anviser bevægelser i rummet, afgrænser eller udvider det ydre handlingsrum — skuepladsen eller i visse tilfælde det indre handlingsrum ved f.eks. at foreslå «stigende vrede». Men både tone-spillet og skue-spillet har som udtryk først antaget deres form det øjeblik de forlader den — så at sige frigiver erkendelsen af indholdets nødvendighed og spiller det ud til tilhørerne og til-skuerne. I denne komplementaritet opstår tone-spillet og skue-spillet som en udtryksform af stadig ny og altid ukendt kvalitet. Til-hørere og til-skuerne ændres ved deres tilstedeværende nærvær tone-spillernes og skue-spillernes reproduktion af de indgående aftaler og fuldender udtryksformen til stadig ny erkendelse af indholdets nødvendighed.

Under udøvelse af disse to kunstudtryk befinder vi os alle (både spillende, hørende og skuende) som registranter, deltagere og udøvere på samme tid i rummet og i bevægelse

«Som regel instrumenterer jeg et stykke som var det et kammermusikalsk forløb». — Udkast til udformning af tonefigurer for 3 temaer.
Tegning: Ulla Ryum.

Udkast til udformning af tonefigurer over de 3 temaer

1. Gløse					
2. G. Høj					
3. Sløjf					
	glemmes i lyden af bark	af stilhed uden skude	glemmes i lyden af menneskers søn	uden angst	
	6. Hørligheden er som et vandløb	hvorefter vinden øler	C. Er du her? Hvem er du? du skal		
	Hvad vil de?	Hvem er de?	Der ender hyen herunder afen	fra mæske med dens klidsh	

I vores kultur er det anerkendt at det enkelte individ kan tone-spille for sig selv alene og under denne udøvelse nå stadig nærmere fuldendelsen af sit eget udtryks form i samtidig tilhøren. Jeg taler ikke om den håndværksmæssige kunnen, men om erkendelsen. At vi ikke kalder det meditation skyldes vores rationelle respekt for instrumentets håndværksmæssige krav. Men det enkelte individ kan også skue-spille (eller synge) for sig selv alene og nå stadig nærmere fuldendelsen af sit eget udtryks form i samtidig til-skuen. Da kalder vi det meditation og må henvise til andre kulturer for at finde den håndværksmæssige kunnens objektiviseringsmulighed. I mange af vor klodes højest udviklede kulturer anvises skue-spille-øvelser som meditations-øvelser

Endelig er der en tredje udtryksform som forener de to forømtalte kunstudtryk: Dansen. Hvor de to forrige udtryk kan nå deres form og fuldendelse i modtagelsen, men langt fra altid gør det, så har dansen altid under selve den fælles udøvelse anvist trin og bevægelsesformationer for de mindre vante deltagere. Der findes øjensynlig ingen kulture, hvor begrebet for-danser ikke findes. Tilmed kan for-danseren også optræde som for-sanger, selvom det er sjældnere.

I alle kulture — også i vores — har dansen udviklet et eget kunstudtryk, som forholder sig til sin form og fuldendelse som tonekunsten og skuekunsten gør det. Men det er ikke dansekunsten som kunstbegreb jeg vil beskæftige mig med nu. Det er dansen som almindelig fælles udtryksform hvori alle kan deltage. Dansen er sandsynligvis den stærkeste menneskelige udtryksform. Den rummer spontan efterligning og kombination og forholder sig i selve udfoldelsesøjeblikket til indholdets nødvendighed på den mest formfuldendende måde idet gentagelsen af trin og bevægelsesfigurer stadig forbinder sig med hinanden i nye formationer ledt (aldrig styret!) af rytme og kaldet af tone. I dansen er vi nærværende til stede alle. I dansen er vi uigenkendelige og opnåelige for hinanden.

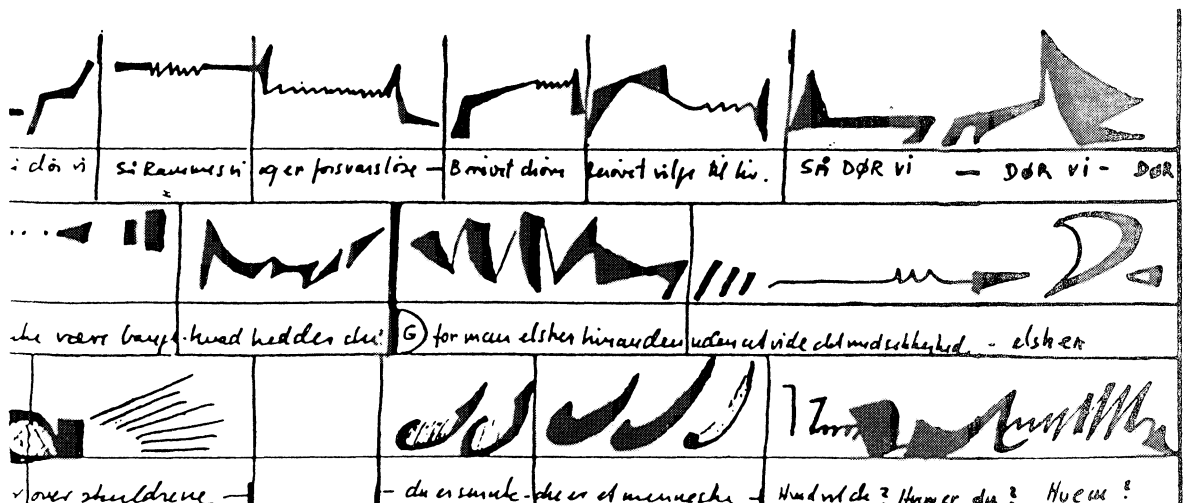
Hvor ordene slutter fortsætter dansen — ordenes grænse er ikke erfaringens yderste grænse. I denne erkendelse ligger den største tillid til det menneskelige udtryks mangfoldighed, og heri begrundes dansen som en lige så uafviselig del af vores menneske-liv som vores hjerteslag. I vores dans indgår vi — uanset hvilken kultur vi har skabt omkring os, som del af den stadigt skiftende rytme naturen har. Det er ikke overfortolkning, føleri eller skjulte flugtforsøg — men erfaring. Alt hvad vi ser og hører kan vi udtrykke i ord, men ikke alt hvad vi erfarer, oplever og erkender. Her forlænger dansen vores udtryk — her når vi hinanden i uerstattelige udtryk: Ord kan ikke erstatte den dansendes bevægelser — og en enkelt lille håndbevægelse kan få et kæmpe magtfaktum til at skride sammen — men kan ikke erstattes af noget ord med samme virkning.

På samme måde som vi ikke hver time i døgnen tænker over hjerteslag, undtagen hvis vi pludselig frydes — eller trues — på samme måde erfarer, oplever og erkender vi hinanden, samfundet og naturen omkring os i en stadig bevægelse — i tid og rum.

Vi er os det ikke altid bevidst — undtagen hvis denne sammenhæng pludselig mangler os som del af sin helhed af en eller anden grund. Da er det på tide at danse — her nytter ingen gode ord! For ordenes grænse er ikke erfaringens yderste grænse. Hvor ordene slutter fortsætter dansen. Vores tilstedeværende nærvær, vores selvbevidsthed i tid og rum. Over levelsens udtryks form?

Eller

Skeerne i andre hænder —! Dem der tog mine to afrikanske skeer, tog dem ikke af nogen anden grund end fordi de stod i resterne af maden. De var sultne. Og jeg er tilbage hvor jeg begyndte i mine tanker omkring tre træskeer.



I SKRIFTRÆKKEN 'PAPIRER OM FAGLIG FORMIDLING'

FORELIGGER ENDVIDERE:

- 1/85: Leif Jensen:
 Historien og de gode historier - om frem-
 stillingsformer, fremstillingsnormer og
 fremstillingsproblemer i historie-
 formidlingen. (RUC, 1985).
- 2/85: Leif Jensen:
 Indføring i tekstanalyse for medie-
 studerende. (RUC, 1985).
- 3/85: Jørgen Bruun Pedersen:
 Kommunikation og krise. Introduktion til
 Freud og Erikson. (RUC, 1985).
- 4/85: Arne Thing Mortensen & Robin Cheesman:
 Hvad så øjet, hvad hørte øret? Noter om
 målgruppeafprøvning. (RUC, 1985).
- 5/85: Leif Jensen:
 Vejrudsigten og den sproglige usigtbarhed.
 Rapport om et forsøg med sproglig rådgiv-
 ning på Meteorologisk Institut. (RUC, 1985)
- 6/85: Jørgen Bruun Pedersen:
 De ældre som mål-gruppe. (RUC, 1985).
- 7/86: Anker Brink Lund & Jytte Møller Christensen:
 Kommunikation i sundhedsvæsenet. I:
 Problemer, behov og visioner. (RUC, 1986).
- 8/86: Jørgen Bruun Pedersen:
 Téori, model og faglig formidling. (RUC, 1986).
- 9/86: Bruno Ingemann:
 Rough: (RUC, 1986).

'PAPIRER OM FAGLIG FORMIDLING' sælges gennem
Notesalget på RUC, bygning 01, tlf. 02-75 77 11,
lokal 2247, åbent hverdage kl. 12-13.

PAPIRER OM FAGLIG FORMIDLING.

'Papirer om faglig Formidling' er en skriftrække som efter behov og energi udsendes af medie- og kommunikationsuddannelsen på Roskilde Universitetscenter.

Uddannelsen sigter mod at ud-danne faglige formidlere, dvs. kandidater der kan varetage formidling af viden og forskningsresultater inden for deres fagområde til bredere målgrupper uden for den snævre akademiske verden.

Forskningsmæssigt er 'faglig formidling' et mere eller mindre hvidt område på landkortet. Der er naturligvis flere forskellige faggrupper og enkeltpersoner rundt omkring som har store erfaringer i formidling, men på uddannelsen har vi følt et behov for at indsamle, bearbejde, diskutere og systematisere disse erfaringer fra vidt forskellige discipliner med henblik på at få etableret en bevidsthed omkring den faglige formidling og dens særlige problemer - og med dette udgangspunkt opdyrke funktionelle metoder.

Det er ud fra dette behov at 'Papirer om faglig formidling' er opstået.

Papirerne foregiver ikke at komme med de færdige og gennemarbejdede løsninger, men sigter primært på at gøre idéer, erfaringer, overvejelser og forskning omkring emnet "synlige" for et bredere forum som grundlag for en fortsat diskussion.

Det eneste krav til papirerne er, at de forholder sig til hovedproblemet: Hvordan bliver fagfolk bedre til at formidle deres viden og forskningsresultater til bredere målgrupper?