

---

**Skuespilhuset**  
Store Scene

---

**Året er 1907. Julen fejres  
hos den store, farverige og  
tossede familie Ekdahl...**



**Fanny og Alexander**  
Ingmar Bergman  
*Studiehæfte*

---

**Det Kongelige Teater**

---

Sæson 2010/11

## Fanny og Alexander Indhold

---

- 05 Handlingsresumé
- 06 Ingmar Bergman
- 09 Klassikere og adaptationer,  
originalitet og intertekstualitet
- 14 Det udvidede teatralitetsbegreb  
og (selv)iscenesættelser
- 18 Karin og teatermaskinen, inter-  
view med scenograf Karin Betz
- 24 TEMA: Opdragelse
- 31 Litteraturliste



---

### Skolebilletter

Skolebilletter til 40 kr. kan bestilles til udvalgte spilledage. Se listen over skoleforestillinger på [www.kglteater.dk/skoler](http://www.kglteater.dk/skoler). Der skal bestilles min. 10 billetter for at opnå skolerabat. Skolerabatten omfatter: Børnehaver, fritidshjem, SFO'er, fritidsklubber, folkeskoler, ungdomsskoler, privat- og friskoler, gymnasier, HF-studier, handelsskoler og øvrige anerkendte ungdomsuddannelser.

### U25 = 50% rabat

Ønsker I billetter til spilledage uden for de udvalgte skoleforestillinger, kan I købe U25 billetter. U25 giver 50 % rabat på billetten i forhold til løssalg. U25 kan købes af alle under 25 år og af studerende. Billetterne købes på [www.kglteater.dk](http://www.kglteater.dk) og benyt priskategorien "ungdom". Husk legitimation med fødselsdato og/eller gyldigt studiekort til fremvisning ved billetkontrollen.

---

Studiemateriale udarbejdet af **Trine Friberg**  
Redigeret af **Solveig Gade**

---

Grafik  
Det Kongelige Teater, Presse- & Kommunikationsafdelingen

---

Iscenesættelse  
**Emmet Feigenberg**

---

**Fru Helena Ekdahl**  
**Ghita Nørby**

---

**Filip Landahl**  
**Ole Ernst**

---

Bearbejdelse  
**Emmet Feigenberg og Solveig Gade**

---

**Oscar Ekdahl**  
**Søren Sætter-Lassen**

---

**Aron**  
**Nicolai Dahl Hamilton**

---

Scenografi og kostumer  
**Karin Betz**

---

**Emilie Ekdahl**  
**Sofie Gråbøl**

---

**Ismael**  
**Sonja Richter**

---

Lysdesign  
**Mikael Sylvest**

---

**Alexander**  
**August Ottensten/Julius Tuxen**

---

**Biskop Edvard Vergerus**  
**Jens Albinus**

---

Dramaturg  
**Solveig Gade**

---

**Fanny**  
**Mille Marie Lunderskov/Alberte Blichfeldt**

---

**Henrietta Vergerus**  
**Anne Birgitte Lind**

---

Oversættelse  
**Niels Brunse**

---

**Carl Ekdahl**  
**Peter Gilsfort**

---

**Blenda Vergerus**  
**Kirsten Peuliche**

---

**Lydia Ekdahl**  
**Søs Egelind**

---

**Justina**  
**Benedikte Hansen**

---

**Alma Ekdahl**  
**Bodil Jørgensen**

---

**Elsa Bergius**  
**Andrew Jeffers**

---

**Gustav Adolf Ekdahl**  
**Mikael Birkkjær**

---

**Petra**  
**Thea Jeppesen**

---

**Maj**  
**Julie Agnete Vang Christensen**

---

**Isak Jacobi**  
**Tommy Kenter**

Kære lærer,

Nærværende studiemateriale tager udgangspunkt i såvel nogle af de kunstneriske greb, der er foretaget i forbindelse med forestillingen *Fanny og Alexander* på Det Kongelige Teater, som nogle af de temaer, forestillingen beskæftiger sig med.

Studiematerialet kan inddrages i fagene billedkunst, dansk, drama, historie, psykologi og samfundsfag på STX eller HF, enten enkeltvis eller som tværfagligt samarbejde. Materialet er tænkt til at kunne indgå både som forberedelse til forestillingen og som efterbehandling heraf.

Rigtig god fornøjelse!

## Handlingsresumé

Historien foregår i Sverige i årene 1907-1909. Søskenparret Fanny og Alexander er ud af den frisindede og velhavende teaterfamilie, Ekdahl, og i børnenes øjne er alt fryd og gammen, indtil deres far Oscar pludselig dør ved et slagtilfælde. Kort tid efter finder deres mor, Emilie en ny livsledsager i den smukke enkemand, biskop Edvard Vergerus, som hun gifter sig med. Sammen med børnene flytter hun ind i hans asketiske hjem og indvilliger i at omlægge sin livsstil og i at tilegne sig de værdier, som hersker i biskoppens hus; forsagelsen. Denne omvæltning er særligt hård for Alexander, hvis fantasifulde historier mildest talt ikke falder i biskoppens smag. Børnene og deres mor lever som indsatte i den fængselslignende bispegård, indtil familien Ekdahl til sidst blander sig, efter at Emilie har kontaktet sin tidligere svigermor, Helena, og fortalt hende om sin og børnenes tragiske situation. Med hjælp fra en gammel ven, den jødiske antikvitetshandler Isak, samt en smule magi, smugles børnene ud af huset. Men Ekdahl'ernes forsøg på at overtale biskoppen til skilsmisse med den nu gravide Emilie mislykkes. Emilie tager imidlertid selv affære ved at bedøve biskoppen med brompulver og stikke af. Herefter bryder en brand ud i bispegården, og biskoppen brænder ihjel.

I mellemtiden har Fanny og Alexander boet hos Isak, hvis mystiske nevø, Ismael Retzinsky igennem en slags drømmesyn får Alexander til at bevidne og måske også være medskyldig i biskoppens død.

Efter Emilies flugt kan familien genforenes under lykkelige omstændigheder, men Alexander vil aldrig kunne blive helt fri af fortidens spøgelser.



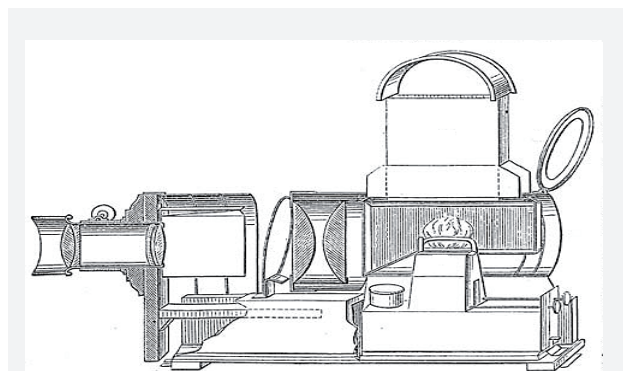
## Ingmar Bergman



- Ernst Ingmar Bergman, 14.7.1918 - 30.7.2007.
- Svensk film- og teaterinstruktør, der regnes for en af film- og scenekunstens helt store skabende talenter.
- Bergman instruerede mere end 60 film og 170 teateropsætninger i sin levetid. Han var aktiv indenfor teater og film i over seks årtier.
- De gennemgående temaer i Bergmans film er af eksistentiel karakter og implicerer bl.a. dødelighed, sygdom, tro og sindssyge.
- Bergman instruerede også i Danmark. I 1973 satte han *Misantropen*, der også indgår i repertoireet dette forår, op på Det Kongelige Teater med Ghita Nørby og Henning Moritzen i de bærende roller.
- Mange af sine film- og tv-produktioner skrev Bergman selv manuskript til, herunder *Fanny og Alexander*.
- Bergman modtog mange priser i sit liv. *Fanny og Alexander* alene høstede bl.a. både en Oscar for bedste fremmedsprogede film og nomineringer for bedste manus og bedste instruktør i 1983.
- Instruktøren Steven Spielberg har udtalt om Ingmar Bergman, at "*His love for the cinema almost gives me a guilty conscience.*"
- Bergman fik ni børn med seks forskellige kvinder, hvoraf han nåede at være gift med de fem.

## Ingmar Bergman

Ingmar Bergman blev født for snart hundrede år siden og voksede op i et præstehjem præget af streng religiøsitet. Regelbrud førte i barndomshjemmet til afstraffende ydmygelser – at tisse i bukserne kunne resultere i, at lille Ingmar blev tvunget til at gå med rød nederdel resten af dagen. Alvorligere forseelser ledte til, at synderen blev frosset ude af familiemedlemmerne indtil han eller hun til sidst blev revset med tæppebankeren eller spanskrøret. Efter afstraffelsen skulle præstefaderens tugtende hånd kysse for tilgivelse. For Bergman var det ydmygelsen, som var det værste ved afstraffelsesmetoderne, og forholdet til faderen blev anstrengt som følge heraf. Under sin studie-tid brød Bergman helt med sin far og havde ikke kontakt med ham i adskillige årtier. Det problematiske forhold til faren har da også sat et aftryk på Bergmans kunstneriske værker: Filmdebuten som manuskriptforfatter (*Hets*, instrueret af Alf Sjöberg) fra 1944 fokuserede netop på faderopgør og totalitær magtsyge, og selv i den langt senere produktion, *Fanny og Alexander* fra 1982, kan lignende mekanismer ses i Alexanders forhold til biskoppen.



**Laterna Magica**, (lat. ‘magisk lygte’), lysbilledapparat, forløber for diasfremviseren og andre projektionsapparater. Billeder, malet på glasplader, blev ved hjælp af en lyskilde og et objektiv projiceret på en skærm eller lignende. Med særlig mekanik kunne flere billeder vises i hurtig rækkefølge og således illustrere en beretning.

Kilde: Gyldendals Store Danske Encyklopædi

## Ingmar Bergman

### Bergmans professionelle virke:

Interessen for film begyndte i ni-årsalderen, hvor Bergman byttede nogle af sine tinsoldater for et hærget *laterna magica*. Apparatet bevirkede, at han allerede i denne unge alder kunne iscenesætte historier. I 1937 begyndte han at læse kunst og litteratur ved universitetet i Stockholm, men størstedelen af sin tid tilbragte han med at lave teater, bl.a. på Stockholm Studentteater, hvor han i 1942 fik mulighed for også at instruere ét af sine egne manuskripter. Denne forestilling blev set af folk fra produktionsselskabet Svensk Filmindustri, som tilbød Bergman et job som bearbejder af manuskripter. Siden fik han lov til selv at skrive manuskripter og med tiden også til at instruere. Sideløbende med filmkarrieren virkede Bergman indenfor teatret, både som instruktør og som teaterdirektør for flere svenske teatre, herunder Malmö Stadsteater (1952-1959) og den svenske nationalscene, Dramaten (1963-1976).

Bergmans film var oftest baseret på manuskripter skrevet af ham selv. Han betragtede film som "sin krævende elskerinde" (adskillige af hans skuespillerinder blev det samme), og han brugte lang tid forud for selve skriveprocessen på at udtænke historierne. De første filmmanuskripter var omhyggeligt gennemarbejdede med fuldt udskrevne replikker, men med tiden lod Bergman i stigende grad skuespillerne improvisere deres replikker frem. I sine sidste film nøjedes han således med visse steder i manuskriptet blot at nedskrive sine ideer omkring den pågældende scene for under optagelserne at lade skuespillerne bidrage til det, der endte med at blive den færdige dialog.

I 1976 led Bergman et gevaldigt knæk, da han midt under prøverne på Strindbergs *Dødsdansen* blev anholdt og sigtet for skattesnyd. Hændelsen førte til et nervesammenbrud og hospitalsindlæggelse pga. depression. Siden svor han, at han aldrig mere ville lave film i Sverige, hvorefter han lukkede sit filmstudie, udskød nogle filmproduktioner og tog til München i selvvalgt eksil. Til trods for at han blev teaterdirektør for Münchens Residenz Theater, var Bergman aldrig særlig lykkelig i Tyskland, og han nåede da heller aldrig det samme kunstneriske niveau her, som han havde gjort i sin tid på Dramaten. Da han år senere var blevet rensat for alle anklager om skattesnyd, vendte Bergman i 1984 tilbage til Sverige, som han imidlertid havde besøgt flere gange i mellemtiden - bl.a. i 1982, hvor han instruerede *Fanny og Alexander*. I forbindelse med optagelserne af *Fanny og Alexander* proklamerede Bergman, at den ville blive hans sidste film, og at han fremover kun ville fokusere på teatret. Heller ikke denne beslutning stod han ved, men fortsatte med både at skrive og instruere film og tv-serier næsten helt frem til sin død som 89-årig.

## Klassikere og adaptationer

I teatersammenhænge bruges udtrykket *klassiker* gerne om et værk eller en forfatter fra fortiden, der anses som havende en blivende værdi. Ifølge denne tankegang er værket i stand til at række ud over sin tid og givne historiske betingelser for at appellere til mennesker på tværs af epoker. I renæssancen henviste begrebet primært til de af antikkens kunstværker og forfattere, som man fandt det vigtigt at bevare og studere, men siden da er klassiker-betegnelsen blevet brugt i den noget bredere definition, som er angivet ovenfor – dog gerne med særlig vægt på kravet om originalitet. Ydermere er betegnelserne *moderne klassiker* eller *nyklassiker* kommet til i løbet af 1900-tallet. De bruges om værker af nyligt afdøde eller ældre levende kunstnere, hvor man forventer, at værkerne vil vise sig slidstærke og som havende den undefinerbare ”blivende værdi”, som man tilskriver klassikerne.



### Opgave:

Nævn fem klassikere.

Synes du, at de lever op til definitionen om, at række ud over den epoke, de er skrevet ind i? Hvorfor/Hvorfor ikke?

Nævn navne på nogle nyere teaterstykker eller romaner, som du synes er egnede til betegnelsen en *moderne klassiker*. Begrund dine valg.

## Klassikere og adaptationer

Det Kongelige Teater er, som der står i teaterloven, forpligtet til at "videreføre de klassiske traditioner, samtidig med at det gennem sin virksomhed skal udvikle en nutidig scenekunst." Imidlertid behøver en "klassiker" i denne sammenhæng ikke nødvendigvis at være et drama, men kan også være en roman, en film eller noget helt tredje. Ser man på Det Kongelige Teaters repertoire denne sæson er det da også præget af klassikere og *nyklassikere* fra andre kunstarter. F.eks. opsatte Operaen i efteråret Lars von Triers film *Dancer in the Dark* som opera, mens Skuespillet har iscenesat romanklassikerne *Forbrydelse og straf* og *Den unge Werthers lidelser* af henholdsvis Wolfgang von Goethe og Fjodor Dostojevskij. Nu kommer så Ingmar Bergmans *Fanny og Alexander*, der oprindeligt blev lavet som tv-serie og siden film. Da ingen af disse værker oprindeligt er teaterstykker, har man måttet foretage såkaldte *adaptationer*, dvs. man har måttet "oversætte" og overføre stoffet fra én kunstart til en anden. I forbindelse med sådanne "oversættelsesprocesser" skal man træffe en lang række vigtige valg, herunder hvordan man kan holde fast i det originale stofs særegne karakter og samtidig give det en form, der fungerer på scenen.

**Adaptation**, (af lat. *adaptatio*, af *ad-aptare* 'tilpasse' af *aptus* 'passende, egnet'), *adaption*, tilpasning, ændringer i levende organismers struktur, funktion eller adfærd, der øger *tilpasningen* til omgivelserne.

Kilde: Gyldendals Store Danske Encyklopædi

### Spørgsmål:

Kan du komme i tanke om adaptationer, du har set?

Hvorfor tror du, at man vælger at lave adaptationer af kendte værker frem for udelukkende at finde på nye historier?

Nævn nogle fordele og ulemper ved at lave adaptationer?

Lav en anmeldelse af *Fanny og Alexander* med særlig vægt på Alexanders forhold til fantasi og virkelighed, samt hvilken relevans historien har i dag. Diskutér om du synes historien har klassikerkvaliteter.

## Originalitet og intertekstualitet

I løbet af historien er det igen og igen blevet gentaget, at alt er blevet lavet før. Dette er i en vis forstand også rigtigt, for så vidt at man kan sige, at tekster og værker stiller sig på skuldrene af, henviser til og taler med hinanden på kryds og tværs af historiske epoker. Som betegnelse for dette forhold – som ikke mindst er interessant at undersøge i forhold til klassikere – indførte den bulgarsk-franske lingvistikprofessor Julia Kristeva i 1969 det litteraturvidenskabelige begreb *intertekstualitet*. Intertekstualitet handler altså om det forhold, at enhver tekst så at sige er propfuld af uddrag fra andre tekster. Som det engang er blevet udtrykt er ”enhver tekst et blændværk af citater”, og anskuet i det lys kan man godt få sine tvivl ved ideen om, at noget skulle være så originalt, at det aldrig er tænkt eller set før. Når man i analysen af en tekst undersøger og finder referencer til andre værker, vil man ofte opdage, at der dukker nye betydningslag op i teksten, som får den til at række ud over og ”blive større” end sig selv.



### Opgave:

Der er en del intertekstuelle referencer i *Fanny og Alexander*.

Del klassen op i to grupper, som hver især læser nedenstående resumeer af William Shakespeares *Hamlet* og Henrik Ibsens *Vildanden*, efter I har set forestillingen.

Hver gruppe laver et oplæg om intertekstualiteten i *Fanny og Alexander* set i forhold til klassikerresuméerne. Bidrog intertekstualiteten til, at I opdagede nye lag i forhold til stykket? Hvorfor/hvorfor ikke?

## *Hamlet (ca. 1600)*

Stykket foregår på Kronborg Slot i Helsingør, hvor den unge prins Hamlet af Danmark netop har mistet sin far. Hamlet sørger og er fyldt af vrede mod sin mor dronning Gertrud, der meget kort tid efter farens dødsfald har giftet sig med dennes bror. Hamlets farbror Claudius sidder derfor nu på tronen. I begyndelsen af stykket bliver Hamlet kaldt op til slottes brystværn af sin ven, Horatio, fordi vagterne hævder at have set et spøgelse dér, som ligner den nyligt afdøde konge. Da Hamlet kommer frem viser hans fars spøgelse sig for ham og fortæller, at det er Claudius, der er skyld i hans død. Hamlet sværger at hævne sin far og beslutter sig for at spille sindssyg, mens han undersøger spøgelsens påstande. Under sin foregivne sindssyge afviser Hamlet sin kæreste, Ophelia, som Claudius og hendes far, Polonius har sendt til ham for at finde ud af årsagen til hans pludselige forandrede adfærd. Claudius kalder derefter Hamlets gamle studiekammerater Rosenkranz og Gyldenstjerne til hoffet. Deres besøg falder sammen med ankomsten af en gruppe omrejsende skuespillere, som Hamlet har engageret til at spille en forestilling, hvis historie lægger tæt op ad omstændighederne ved den gamle konges død. Det er hans plan, at den nye konge vil komme til at røbe sit bedrag, hvis han ser sit mord på Hamlets far opført på scenen. Under forestillingen bliver Claudius så provokeret, at han afbryder spillet og stormer ud af døren. Hamlet bliver kaldt til sin mors kammer, da hun er fortvivlet over, at han anklager sin stedfar for at have slået gamle Hamlet ihjel. Under deres skænderi registrerer Hamlet en bevægelse bag et vægtæppe og stikker sin kniv ind i det, hvorved han kommer til at dræbe Polonius, som har stået bag tæppet og lyttet. Herefter sendes Hamlet bort

til England med Rosenkranz og Gyldenstjerne, som på Claudius ordre skal få ham dræbt. Hamlet gennemskuer imidlertid komplotet og sørger for, at hans tidligere studiekammerater bliver dræbt i stedet. Herefter vender han tilbage til Danmark og opdager, at hans elskede Ophelia er blevet vanvittig og er død i hans fravær. På kirkegården møder han ligtoget til begravelsen og dermed også Ophelias bror, Laertes, som er opsat på at hævne sin far og søster. Der arrangeres en duel mellem Hamlet og Laertes, hvor Claudius har udtænkt den plan, at Hamlet enten kommer til at dø ved en forgiftet kårde i Laertes hånd eller et forgiftet glas vin. Men planerne går i vasken: Både Hamlet og Laertes såres af den forgiftede kårde og Dronning Gertrud kommer til at drikke af vinen. Inden giften får sin effekt, når Hamlet at dræbe Claudius og efterlader venen Horatio til at fortælle omverdenen om familiens tragiske skæbne.

## *Vildanden (ca. 1884)*

Der holdes festmiddag hos den rige grosser Håken Werle, hvis søn, Gregers, er hjemme fra Højdals-værket for første gang i over 15 år. Gregers erfarer, at hans far har hjulpet hans barndomsven Hjalmar Ekdal i gang som fotograf og har fået gift Hjalmar med Gina, som tidligere har tjent hos Werle. Hjalmar's far, Gamle Ekdal, og Werle har været i hæren sammen og Gamle Ekdal er nu ansat hos Werle som kopist efter at have været i fængsel pga. ulovlig skovhugst. Gregers fornemmer imidlertid, at hans far ikke er uden skyld i den omtalte forbrydelse, og at han derfor hjælper den gamle Ekdahl af samvittighedsnag. Desuden gennemskuer Gregers, at Håken Werle har kendt Gina langt bedre, end han burde, mens Fru Werle stadig levede, og at han har forsøgt at legitimere deres uægte barn ved at få hende gift med Hjalmar. Gregers synes nu, at han skylder familien Ekdal at råde bod på sin fars uret, og han sætter sig for at få sandhederne frem i lyset. Han lejer derfor et værelse hos den fattige Hjalmar, hvor han begynder at hive skeletterne ud af skabene. Hjalmar's 14-årige, hengivne datter Hedvig har et kæledyr i en skamskudt vildand, som Håken Werle engang har ramt under jagt, og som hans hund efterfølgende har reddet fra druknedøden. Vildanden lever nu på familien Ekdahls loft, og Hedvig forguder den næsten lige så meget, som hun forguder sin far. Gregers ser en parallel mellem den vingeskudte vildand og Hjalmar, eftersom de begge er blandt Werles ofre. Resolut påtager han sig at redde Hjalmar op af den sump af bedrag, som udgør fundamentet i dennes liv. Imidlertid er Hjalmar en ærekær mand, der ikke optager Gregers velmenende afsløringer, som de var tænkt. Da hans livsløgn tages fra ham, kollapsede den drømmeverden,

han troede var virkelighed. Bevidstheden om løgnene og følelsen, af at der er blevet spillet skuespil overfor ham, gør ham vred og paranoid, og han ser sig nødsaget til at forlade sin kone og Hedvig. Hedvig bliver fortvivlet over sin fars afvisninger og ofrer, på Gregers opfordring, sin elskede vildand for at bevise sin kærlighed overfor sin far – hvorefter hun skyder sig selv.

## Det udvidede teatralitetsbegreb og (selv)iscenesættelse

*Teatret* gennemsyrrer på mange måder fortællingen om *Fanny og Alexander*. Der er et gennemgående iscenesættelselement i historien, som man kan finde helt konkret i familiens engagement på teatret og i hjemmet, hvor Alexanders *laterna magica*-forevisning trækker teatret ind i børneværelset. Iscenesættelsen optræder imidlertid også i en mere overført betydning. *Fanny og Alexander* foregår ved klunketidens udløb. I denne tidsperiode havde boligen en særlig status. Hjemmet var dels et ly mod verden udenfor, men blev samtidig genstand for iscenesættelse. Det var opdelt i skarpt adskilte zoner, som var enten private eller "offentlige". I de "offentlige zoner" blev der afholdt saloner, hvor venner og bekendte blev inviteret ind i de fine stuer, så familielivet kunne vises frem. Hermed er der tale om en form for iscenesættelse, som foregår udenfor teatrets regi, men som ikke desto mindre har elementer af teatralitet i sig.

Tanken om, at det ikke kun er på teatret, vi spiller roller, men også i dagliglivet formuleres i *Fanny og Alexander* bl.a. i følgende replik af Helena:

*Helena:* Nej, det her går virkelig ikke, min herre. Nu skal jeg vaskes og sminkes om, sætte håret op og tage korsettet og silkekjolen på. En grædende, ømhedsstørstende kvinde forvandler sig til en samlet farmor. *Vi spiller vores roller, nogle spiller dem sjusket, andre spiller dem med omhu. Jeg hører til den sidste kategori.*

*Fanny & Alexander, 1. akt, scene 9*

**Klunketid**, periode ca. 1880-1900, benævnt efter de "klunker" eller pomponer, der anvendtes som kantning på gardiner, portierer, møbler, borde mv. Stilen var udtryk for, at boligen skulle være en "lun rede"; møblementets overdrevne udsmykning og polstring understregede den hjemlige hygge og afskærmetheden mod omverdenen.

Kilde: Gyldendals Store Danske Encyklopædi



## Det udvidede teatralitetsbegreb og (selv)iscenesættelse

Teatermanden Eric Bentley forsøgte for år tilbage at sætte det teatrale på formel: Hvilke elementer skal som minimum være til stede, førend man kan betegne noget som værende teatralt? Hans svar blev:

***Personen A forestiller at være personen B, mens personen C ser på.***

Altså handler teatralitet om, at en person foregiver at være en anden end sig selv, mens dette overværes af en tredje person. Denne mekanisme er også på færde i det såkaldt *udvidede teatralitetsbegreb*, der peger på, at teatraliteten ikke udelukkende findes på teatret, men også i hverdagslivet i alt fra royale bryllupper til statsministerens nytårstale. Eksempelvis er royale begivenheder altid præget af en særlig æstetik og omgangstone. De består af planlagte optrin, der iscenesætter kongefamilien og deres gæster som værende noget ganske specielt i forhold til resten af befolkningen, der i rollen som publikum betragter den optrædende kongefamilie i tv'et eller direkte på kareturens rute eller på slotspladsen. Samme mekanisme gør sig gældende i statsministerens nytårstale, som er nedskrevet og indøvet, så ministeren kan fremstå viljestærk, handlekraftig eller lignende.

Anskuet fra det udvidede teatralitetsbegrebs perspektiv er hverdagslivet altså gennemsyret af iscenesættelser, ligesom individet anses som en aktør, der mere eller mindre ubevidst deltager i en stribe sociale rollespil. Siden omkring midten af 1900-tallet har man inden for bl.a. sociologien og antropologien i stigende grad da også benyttet sig af teatral metaforer, såsom "hverdagslivets iscenesættelser", "socialt drama" og "skuespilsamfundet", når man

har analyseret hverdagslivet. Imidlertid er det at anskue tilværelsen med teatraler briller ikke noget nyt fænomen – tværtimod. Allerede i antikken blev der leget med tanken om, at livet var som en teaterforestilling eller en flygtig illusion – et *theatrum mundi* (lat. "verdens teater").

### Opgave:

Prøv at tænke tilbage på din uge. Kan du finde eksempler på teatraler elementer eller "iscenesættelser af hverdagslivet"?

Hvad er det, der gør, at noget opfattes som virkeligt, mens andet opleves som iscenesat? Kan man overhovedet skelne skarpt mellem virkelighed og iscenesættelse? Hvorfor/hvorfor ikke?

## Det udvidede teatralitetsbegreb og (selv)iscenesættelse

Theatrum mundi-metaforen har haft forskellig vægt og udtryk i forskellige perioder i historien. I middelalderen iscenesatte man store, spektakulære mysteriespil, som på såkaldte simultanscener kunne rumme hele verden – inkl. himmel og helvede – i ét. I renæssancen spidsformulerede Shakespeare ideen om verden som én stor scene i den berømte replik fra stykket *Som man behager*, hvor han skriver: "All the world's a stage, and all the men and women are merely players". Med andre ord anses den menneskelige omgangsform for at være grundlæggende teatral. I barokken var theatrum mundi-tankens særligt fremherskende, og i denne periode gjorde magthaverne i stor stil brug af pompøse optrin med henblik på at iscenesætte og dermed hylde deres egen storhed og promovere sig selv som værende Guds udvalgte. Allerede i 1596 blev Christian 4.s kroningsceremoni f.eks. iscenesat som en stor magtmanifestation. Her blev vestens helt store fjende, Det Osmanniske Rige, fremstillet som overvundet ved Christian 4.s indsættelse som konge af Danmark. Måden man viste det på, var bl.a. ved at afbrænde en model af en fæstning med et 13 meter højt tårn udstyret med en halvmåne i toppen som symbol på denne fjende. Afbrændingen blev ledsaget af 25.000 stykker fyrværkeri, som understregede fjendens kommende undergang, mens det store, prægtige kroningsoptog red forbi. I Frankrig iscenesatte Ludvig 14. sig som Solkongen, bl.a. gennem optrædener som Kong Sol i flere balletter på teatret. Og i det 20. århundrede gjorde især nazisterne i Hitlers Tyskland brug af teatrale strategier og storslåede offentlige iscenesættelser i forbindelse med iscenesættelsen af Hitler som føreren og den tyske nation som det udvalgte folk.

### Opgave:

Prøv at finde klip på youtube.com af politiske kampagner, som på forskellig måde viser afsenderens storhed og modstanderens latterlighed eller uduelighed. Hvilke virkemidler er der brugt i iscenesættelsen?

### Opgave:

Kan du finde eksempler på, hvordan magthaverne i dag forsøger at markedsføre sig selv overfor offentligheden? Hvordan kommunikerer de og gennem hvilke medier? Hvilket billede forsøger de at tegne af sig selv og hvordan?

## Det udvidede teatralitetsbegreb og (selv)iscenesættelse

I dag er det ikke længere forbeholdt skuespillere, magthavere og andre berømt heder at iscenesætte sig i offentligheden. Med eksplosionen af de nye elektroniske medier fra sidste del af det 20. århundrede og frem har også "almindelige" mennesker fået mulighed for at iscenesætte sig selv i kraft af bl.a. hjemmevideo, internettet, mobiltelefoner etc. Denne udvikling, som af nogle betegnes som en "medierevolution", har haft en altafgørende betydning for, at eksponering og iscenesættelse nu gennemsyrrer vores samfund i en sådan grad, at det kan være svært at gennemskue, hvad der er virkelighed, og hvad der er iscenesættelse.

Den nu afdøde multikunstner, Andy Warhol (1928-1987) udtalte engang, at i fremtiden ville alle være berømte i 15 minutter. Noget tyder på, at den profeti er ved at gå i opfyldelse: I 1990'erne begyndte en ny type underholdningsprogram at blive populært, nemlig *reality*-genren. Den første *reality*-tv-serie, som blev populær herhjemme var *Liv eller død (Rescue 911)*. Den var baseret på autentiske optagelser af ulykker, altså noget som allerede var sket i *virkeligheden*. I dag har *reality*-genren udviklet sig, og det handler nu i høj grad om, at programmet konstruerer en ny virkelighed. Mange af *reality*-programmerne går således ud på, at deltagere bliver sat i nogle situationer, hvor de for åben skærm er nødt til at træffe en række valg, som er udtænkt og skabt inden for rammerne af det pågældende program. Samtidig hermed bliver de løbende interviewet og opfordret til at fortælle om deres planer for og reaktioner på forløbet begivenheder. Dette genererer en selvbevidsthed, som giver deltagerne mulighed for at iscenesætte sig selv yderligere som f.eks. offer eller vinder.

Med indførelsen af de såkaldt sociale medier, heriblandt

facebook og twitter, behøver man ikke længere at være blevet udvalgt til at deltage i et reality-program for at kunne iscenesætte sig selv over for omverdenen. Disse internetbaserede fora gør det muligt for brugeren, at designe et billede af sig selv gennem billeder og ord. Dermed kan man sige, at den mediebaserede iscenesættelse har bredt sig til vores nære sociale relationer. Netop her kan ses en tydelig parallel til klunketiden, hvor det private som nævnt også blev iscenesat og udstillet. Som vi har set, er der historisk set da også gennemgående tendens til, at mennesket iscenesætter sig eller at det mere eller mindre ubevidst deltager i iscenesættelser af hverdagslivet. I den forstand kan man sige, at teatraliteten i varierende grader præger forskellige aspekter af vores liv, og at spørgsmål, der står tilbage er, hvornår teatret holder op og virkeligheden begynder.

**Iscenesættelse**, organisering og iværksættelse af noget, ofte med henblik på at præsentere det på en bestemt måde.

**Selviscenesættelse**, en persons bevidste formning af omgivelsernes oplevelse af vedkommende, f.eks. gennem opsigtsvækkende opførsel eller udseende.

Kilde: ordnet.dk

### Spørgsmål:

På hvilke måder fylder det teatral i dit liv? Hvilke muligheder giver facebook og lignende sites deres brugere for at iscenesætte sig selv? Når du poster opdateringer på twitter eller facebook, omtaler du da dig selv i 1. eller 3. person? Hvad betyder det for opdateringen, at den er formuleret på den ene eller anden måde?

## Karin og teatermaskinen, interview med scenograf Karin Betz

Scenografen Karin Betz har været i tæt dialog med instruktør Emmet Feigenberg og dramaturg Solveig Gade i forbindelse med bearbejdelsen af Bergmans fortælling om Fanny og Alexander til scenen. I det følgende interview løfter hun sløret for nogle af de tanker, der ligger bag den scenografiske adaptation, og hvordan nogle af de sceniske udfordringer i forbindelse med forestillingen er løst.



Karin Betz, f. 1955, scenograf, uddannet på Statens Teaterskole 1983.

Hun er kendt for at skabe særegne sceniske universer, præget af stærk visuel effekt, meddigtende fantasi og ofte overraskende udnyttelse af teaterrommet. I perioden 2001-2004 var hun medlem af Statens Kunstfonds film- og teaterudvalg, og hun har desuden gennem flere år været tilknyttet Statens Teaterskole som underviser, konsulent og censor.

Hun har bl.a. skabt scenografi til *Erasmus Montanus* på Betty Nansen (1984), *Tolvskillingsopera* på Dramaten (1988), *Vintereventyret* på Oslo Centralteater (1990), *Kirsebærhaven* på Dramaten (1997), *Hedda Gabler* på Aalborg Teater (2006), *Den politiske kandestøber* (2008) og *Libertineren* (2009) på Grønnegårds Teatret, *Forbrændt* (2009) og *Ulysses von Itacia* (2010) på Det Kongelige Teater samt *Mænd der hader kvinder* på Nørrebro Teater (2010).

## Karin og teatermaskinen

*Karin Betz, hvilke overvejelser har du gjort dig i arbejdet med den scenografiske adaptation af "Fanny og Alexander" fra film til scene?*

Hvis vi starter med at se på selve rammen for henholdsvis filmen og vores teaterforestilling, så er det første billede, man ser i filmen jo Alexander, der fascineret leger med Priors dukketeater. Dvs. i filmens anslag ser vi et dukketeater, der er modelleret over det barokke teater, og som i øvrigt har et scenetæppe, der er identisk med Akropolis-scenetæppet på Gamle Scene på Det Kongelige Teater. Herudover får vi en fornemmelse af ét historiens ledemotiver, nemlig at verden er en scene, som menneskene agerer på. Det er altså den her theatrum mundi-idé, som vi især forbinder med barokken. Theatrum mundi-tanken har været meget vigtig i forhold til vores koncept og min scenografi, hvor nogle af elementerne helt konkret er inspireret af dukketeatrets mekanismer. I stil med Priors dukketeater, hvor mennesker og møbler bliver kørt ind på scenen ved hjælp af stænger, har jeg f.eks. fået lavet møbler, som kører ind på scenen på skinner. Imidlertid var jeg ikke interesseret i at lave en fuldkommen barokscenografi, hvor scenegulvet f.eks. var skråt, for vores forestilling foregår jo ikke på en barokscene, men derimod på Store Scene i Skuespilhuset. For mig som scenograf er det vigtigt at tage udgangspunkt i den specifikke ramme, man har og det konkrete rum, man befinder sig i, og derfor handlede det altså om aktivt at bruge det, som vi fik forærende ved at være på netop Store Scene. Og det var bl.a. den intimitet, som rummet har i kraft af sin grotteagtige karakter med sorte mursten og sin næsten Globe-lignende opbygning. Det, som for mig at se, gør teatret til noget

særligt er faktisk præcis den intimitet, det rummer i kraft af sin her og nu-karakter. F.eks. kan der være noget virkelig grænseoverskridende ved at sidde ved siden af nogen i teatret, som griner, og man tænker "ej, hvor griner han højt" eller "skal jeg grine nu?". Det nærvær og den sårbarhed, der opstår, i og med at man sidder sammen med et publikum og oplever nogle levende mennesker på scenen, synes jeg faktisk, vi har enormt meget brug for i dag. For det virker jo som om, at vi alle sammen bliver mere og mere bange for det nærvær i takt med, at der kommer stadig mere afstand mellem os pga. maskiner og computere og medialiseringen i det hele taget. Men for at vende tilbage til scenografien var det altså vigtigt for mig at få den intimitet frem, som teatret rummer og at tage udgangspunkt i, at det netop er et teaterum, vi befinder os i og ikke en film. Derfor har jeg ikke forsøgt at genskabe scenografien i filmen ved at lave en naturalistisk scenografi med en eksakt genskabelse af farmor Helenas overlæssede klunkehem. Tværtimod har jeg forsøgt at skabe et scenografisk udtryk, der er så ufiltreret og sårbart som muligt.

*Historien om Fanny og Alexander udspiller sig på mange forskellige locations. Filmen som medie har den fordel at kunne fortælle gennem klipning og nærbilleder – noget teatret ikke har den samme mulighed for. Hvordan har du løst disse udfordringer i den scenografiske adaptation fra film til scene?*

Vi har valgt at vende den udfordring, der ligger i forestillingens mange skift mellem locations til en pointe på den måde, at vi arbejder med åbne, fortællende sceneskift.

## Karin og teatermaskinen

I forhold til dramaturgien er både Bergman og vi jo inspirerede af August Strindbergs *Et drømmespil*, som Helena læser op fra til sidst i forestillingen. Dvs. vi er inspirerede af en drømmespilsdramaturgi, hvor tid og rum er ustabile størrelser, og hvor tingene kan skifte form for øjnene af én. Og den ustabilitet og foranderlighed, som jo er et vigtigt eksistentielt tema i forestillingen, kan vi få frem visuelt og få publikum til at sanse ved at arbejde med de her åbne scenskift, hvor verden pludselig forandrer sig. Samtidig med det er scenografien på et mere overordnet plan bygget op omkring kontraster: Hos farmor er der blødt og feminint – en hule med farver og varme, mens det hele hos biskoppen er hårdt og gråt. Varme og kulde, lys og mørke, kødelighed og religion er centrale stikord her. Ikke desto mindre er en vigtig pointe jo, at det er det samme rum, den samme teatral maskine med skinner, tæpper og nogle faste vægge, det hele udspiller sig i.

*Hvad har det betydet for scenografien, at hovedrollen spilles af et barn?*

Det har betydet, at det er fra barnets perspektiv, vi fortæller historien. Helt konkret betyder det, at det ret konsekvent er omkring Alexander, vi oplever de her åbne scenskift. Vi oplever ligesom med hans øjne, hvordan verden omkring ham pludselig forandrer sig med drastiske følger for ham. Da hans mor gifter sig med biskoppen og forlader familien Ekdahl, står Alexander f.eks. stille på scenen, mens hans gamle verden forsvinder, og interiøret i den dystre bispegård, hvor han skal leve sit nye liv, skubbes ind på scenen. Samtidig kan

man sige, at det her med, at de scenografiske elementer køres ind på skinner peger på dukketeatrets mekanismer, som jeg talte om før, og dermed på det barnlige, men også på den fantasi, som ligger i barnets perspektiv. Det barnlige og fantasien er jo også det, der kan få ting til at opstå - et barn kan tro så meget på noget, at det rent faktisk opstår. F.eks. tror Alexander på spøgelser, og da biskoppen har smidt ham op på loftet i bispegården for at straffe ham, kommer der med det samme to genfærd kørende ind på scenen ad hver deres skinne. På den måde at der på magisk vis pludselig kan fremtrylles en verden, der ikke er "virkelig", er teatret og barnets fantasi altså tæt forbundne, og det arbejder vi helt konkret med at vise på f.eks. denne her måde.

Rent praktisk kan man så sige, at man i teatret jo først skal have publikum med på, hvilken leg det er, man leger. Publikum skal lære sproget at kende og tro på, at dette her er et hjem, selvom væggene er lavet af gardiner og møblerne flytter sig. Tro på, at der er en stor butik bag de her lilla gardiner osv. osv. Dvs. legen har en struktur, som er nøje forberedt igennem et utal af prøver. Et godt eksempel er den scene, hvor Alexanders onkel vil vise børnene, hvordan han ved at slå en ordentlig prut kan puste tre lys på én gang. Men hvordan puster man et lys ud med en prut, uden at skulle kunne slå en rigtig prut på scenen? Først tænkte vi, at der kunne stå nogen bag et tæppe med en blæsebælg, men det duede ikke.

## Karin og teatermaskinen

Nu er der så én, der har fået bygget et stearinlys, med en lille slange og en pumpe med noget trykluft, der kan betjenes på afstand. Det fungerer rigtig godt. Men det er et meget godt eksempel på, at det der virker enkelt, bruger man faktisk sindssygt lang tid på. Et andet eksempel er det tryllesnummer, vi laver i den scene, hvor Isak dukker op i bispegården for at stjæle børnene tilbage til familien Ekdahl. Han skal have børnene ned i den kiste, som han er ved at købe af biskoppen. Biskoppen aner uråd, lige efter at børnene er smuglet ned i kisten, og tjekker derfor efter, om de ligger i deres senge. Men der ligger de faktisk – Isak har ved tankens kraft skabt et hologram af børnene i deres senge for at narre biskoppen. Så tjekker biskoppen kisten, som er tom, og den bæres derfor hjem til Isak, hvorefter børnene springer op af den. Vi har løst den sekvens ved at kisten står over en lem i scenegulvet på for-scenen, mens vi har placeret børnenes værelse længere tilbage på scenen bag en væg, som kan løftes op, så publikum kan se ind i børneværelset. Bag børnenes senge er der også et hul i gulvet, så skuespillerne kan løbe frem og tilbage fra kiste til seng under scenegulvet. Det vil sige, at da biskoppen tjekker om børnene er i kisten, er de børn, der spiller Fanny og Alexander, faktisk på vej op i kisten igen. Vi har lavet to rum i den, hvor den forreste har to låger, så man kan vise at den er tom, mens børnene kravler tilbage i den bagerste del, inden den bæres væk.

*I sætter også ild til én af de medvirkende i løbet af forestillingen..*

Ja, Alexander får sat det hele i flammer. Biskoppens Faster Elsa, som det her går ud over, ligger og sover, da det sker. Nede i sengen ligger nogle brændende kar, og i det øjeblik der er en lampe, som vælter, tændes der ild til hendes tøj vha. disse kar. Faster Elsa spilles af en mand, der er halvt stuntman, halvt statist. Han har fire trøjer på; handsker og en hætte, der sidder helt stramt. For at dække det hele har vi måttet sy en kyse, der faktisk lidt får ham til at ligne ulven i *Den Lille Rødhætte*. Tøjet er syet af noget specialfremstillet stof, der ikke kan brænde, og han er indsmurt i noget brand-gelé, så vi undgår, at han får skader på huden fra ild og varme. Så snart han er ude af publikums synsfelt, kaster bag-scenefolkene sig over ham, og sørger for at han bliver slukket.

Vi bruger også et andet element i forestillingen – vand i form af regn. Vandet løber som regn ned over en folievæg i scenografien, hvorefter den forsvinder ned i et kar, hvor den bliver cirkuleret og herefter genanvendt. Det er i øvrigt godt, at det ikke regner i forestillingen lige inden pausen, men først efter. Folk er nemlig meget påvirkelige over for sanseindtryk i teatret, og når publikum hører lyden af regn, er der ofte mange, der vil føle trang til at tisse. Tilsvarende begynder folk i salen næsten altid at hoste, hvis man arbejder med røg på scenen. På den måde er teatret en meget fysisk og sanselig oplevelse, som man ikke bare tager ind med øjnene og sit intellekt, men hele kroppen.

## Karin og teatermaskinen

*Hvilken relevans synes du historien om Fanny og Alexander har i dag?*

Alexanders figur er langt hen ad vejen jo bygget op omkring Hamlet og Hamlets ønske om at hævne sig på den mand, der om ikke dræber hans far, så i hvert fald tager det liv, som han kendte sammen med sin far og sin mor fra ham. Samtidig er der jo et ordentligt faderopgør ude at gå i *Fanny og Alexander*, for pointen er jo, at Alexanders far netop ikke kan hjælpe Fanny og Alexander og deres mor ud af kløerne på biskoppen, selvom han som død bliver ved med at kredse om Alexander. Som Alexander siger til sin fars spøgelse, da han opsøger ham en nat: "Hvorfor kommer du her, når du ikke ved, hvad du skal gøre? Biskoppen slår mig. Hvad har du tænkt dig at stille op? Hvis du ikke kan gøre noget, synes jeg, du skal gå din vej igen." Historien handler altså i høj grad om at miste, om at være alene i verden og om selv at måtte klare sig. Det er dét, som vi viser i forestillingens startbillede, hvor Alexander efter at være blevet kastet ind på en tom scene står og kalder forgæves på sin familie. Den eksistentielle oplevelse af ensomhed tror jeg er grundlæggende for mennesket og ligeså relevant i dag som på Shakespeares tid. det, det er jeg helt sikker på. Dostojevskij havde brugt alle virkemidler, og sådan er jeg også som instruktør. Jeg er ikke særlig puritansk. Jeg kan godt lide, at teatret benytter sig af sine virkemidler, som både er skuespillet, den intense dialog, monologen, de teatraliske optrin, musik, sang, farve, scenografisk magi, alt sådan noget. Der er virkelig scener, hvor man tænker, at hvis man ikke vidste, at det her skulle være meget stor litteratur, så lød det som noget fra en trivialroman.

**Globe Theatre** fra 1599 var et såkaldt italiensk renæssanceteater, som lå på Londons sydbred og en stor del af Shakespeares dramatik havde verdenspremiere her. Teatrets flag viste en globus, som en reference til at hele verden er en scene - theatrum mundi. Rummet var manglekantet og virkede indefra cirkelrundt, hvilket bidrog til en særlig intimitet. Der blev i 1997 opført en kopi af The Globe i nærheden af hvor det oprindelige teater stod, hvor der også spilles forestillinger. Skuespilhusets Store Scene er netop inspireret af et sådant italiensk renæssanceteater.

I barokken fik iscenesættelserne på teatrene mulighed for at gøre brug af yderligere blændværk gennem opfindelsen af et nyt kulissesystem, som bestod af perspektiviske kulisser, der kunne skydes ind og ud bag hinanden, samt udskiftelige soffitter og bagtæpper. Herved opstod muligheden for at kunne forvandle scenebilledet, hvilket man ikke havde kunnet gøre før. Derudover benyttedes ofte en sky-maskine, som blev brugt til at vise overjordiske væsners tilsynekomst på himlen.

Kilde: Gyldendals Store Danske Encyklopædi

## Karin og teatermaskinen

Det Kongelige Teater har et stort kostumelager i Vestindisk Pakhus. Mange af forestillingens kostumer er hentet fra lageret og genbrugt, og man kan derfor se kostumer på scenen i Fanny og Alexander, som er over 100 år gamle.

Karin Betz fandt i samarbejde med kostumetjenestens folk, at der i forhold til tøjstil er en del lighedstegn mellem 1907 og 1970'erne: Pigerne gik i lange nederdele, løse bluser og krøllet hår. "Ser man bort fra korsagerne er alt blødt, og man har det godt i det. Det passer jo meget godt til, at Ekdahlerne er en fri familie, hvor man må lidt af hvert", fortæller hun. Hos biskoppen er tøjet sort og strammet til vha. korsager.

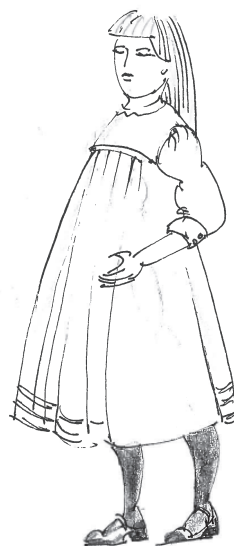


## Tema: Opdragelse

I *Fanny og Alexander* skildres to forskellige syn på børn og opdragelsen af dem. Den asketiske livsstil og det strenge opdragelsessyn, Fanny og Alexander møder hos biskoppen, ligger langt fra det liv, de hidtil har været vant til i familien Ekdahl.

Der findes historisk set mange forskellige indgangsvinkler til opdragelsen. Den kommende gennemgang af temaet vil bidrage med baggrundsviden og oplæg til opgaver og diskussioner i forhold til nogle af de problemstillinger, som knytter sig til emnet.

Et gennemgående aspekt ved opdragelsesspørgsmålet er, om opdragelsen sker på baggrund af en formodning om, at det individ, som skal opdrages, formes gennem arv eller miljø. Dvs. om man genetisk har nogle anlæg for at blive på en bestemt måde, eller om det er det miljø, man vokser op i, som er bestemmende for, hvordan man udvikler sig. Arv-tankegangen er det, man kan kalde for deterministisk, mens miljø-opfattelsen muliggør at mennesket overhovedet er muligt at opdrage. En udbredt opfattelse i Danmark i dag er, at vi er påvirkede af begge dele og ikke udelukkende det ene eller det andet.



**Opdragelse**, udvikling af personligheden bl.a. ved videregivelse af bestemte normer for adfærd, indsigt, værdier og holdninger fra en generation til den næste.

Kilde: Gyldendals Store Danske Encyklopædi

## Tema: Opdragelse

Opdragelse anses som en vigtig bestanddel i et samfund. Videreførelsen af vigtige erfaringer fra generation til generation skal afhjælpe at samfundet stagnerer og bliver ved med at udvikle sig. Opfattelsen af, hvordan opdragelse skal foregå, har naturligt nok varieret kraftigt gennem tiden. Historisk set er synet på opdragelse i den vestlige verden præget af fire grundstrømninger:

1. Den antikke græske filosofi anså primært opdragelse som et middel til udvikling af den menneskelige fornuft. Platon understregede, at det var magthavernes opgave at sørge for, at borgerne blev opdraget og uddannet, så de kunne udføre de funktioner, de var bedst egnede til og derigennem tjene samfundets interesser.
2. Med den kristne kultur blev arvesynden introduceret som et menneskeligt grundvilkår, og det blev derfor opdragelsens ærinde også at sørge for, at individet kunne sikre sig en plads i himlen. Den kristne kultur beskæftigede sig således i høj grad med moralske normer for familie- og samfundslivet.
3. I oplysningstiden fik tidens søgen efter "det sande" og "det naturlige" også indflydelse på opdragelsen. Her fremkom filosofen og pædagogen Jean-Jacques Rousseau i 1762 med tanken, at opdragelse skal handle om at værne om "det oprindelige" i barnet. Denne tankegang er stadig en integreret del af det vestlige opdragelsessyn.
4. I begyndelsen af 1900-tallet opstod en ny pædagogisk bevægelse, reformpædagogikken, som argumenterede for størst mulig frihed i opdragelsen. Den skulle nu i langt højere grad foregå på barnets præmisser, hvorfor også undervisning i skolen skulle være underlagt

barnets udvikling, frem for at viden skulle tvinges ind i barnet.

(Kilder: [www.leksikon.org](http://www.leksikon.org) og Gyldendals Store Danske Encyklopædi)

### Opgave:

Find fordele og ulemper ved hver af de fire tilgange.

Disse fire retninger kan stadig ses afspejlet i nutidig opdragelse i større eller mindre grad. Men i højere grad end tidligere byder aspekter af de fire retninger sig til samtidig. Dette tvinger opdrageren til at træffe aktive valg og til at reflektere over, hvilken opdragelsesmetode, han/hun finder mest hensigtsmæssig. Hvor opdragelsesstrategi tidligere langt hen ad vejen var et spørgsmål om at gøre, som ens forældre havde gjort, kan nutidens "tag selv bord" af opdragelsesmetoder faktisk gøre valget langt sværere. Nye undersøgelser problematiserer løbende tidligere praksisser, hvilket er med til at gøre det svært at afgøre, hvad der vil være bedst for barnet. Der kan jo tilsyneladende være fordele og ulemper ved alle tilgangene. Opdragerens intentioner om god opdragelse bliver ikke nødvendigvis indfriet ved at vælge én bestemt tilgang. Derudover kan det også ske, at barnet ser eller oplever former for adfærd, der strider mod opdragerens intentioner, men som ikke desto mindre får en indirekte utilsigtet opdragende effekt på barnet.

### Opgave:

Den *intentionelle* opdragelse beror på de bevidste valg, opdrageren træffer i forhold til opdragelsen. Find eksempler på *utilsigtet* opdragelse.

## Tema: Opdragelse

### Straf som opdragelsesmiddel

Hyppe afstraffelsesmetoder som middel til at opnå lydige børn er eks. skænd, stuearrest eller fradrag i lomme penge. Det er svært at dokumentere, hvilken virkning de forskellige metoder kan have på barnets personlighedsudvikling, fordi effekten kan være meget forskellig på kort og lang sigt. Ifølge Gyldendals Store Danske Encyklopædi tyder undersøgelser på, *"at ved en demokratisk opdragelse bliver børn og unge socialt aktive, fantasirige, selvstændige, samarbejdsorienterede og afholdt af kammerater, mens børn, som er vokset op med laissez faire-forældreholdninger, kan have tendens til at blive upålidelige, stædige og egocentriske."* En autoritær opdragelse derimod, *"danner børn og unge, der er præget af høflighed, beskedenhed, selvundertrykkelse og føjelijhed, men også af angst og utilfredshed, lavt selvværd og kontaktvanskeligheder i samværet med andre mennesker."*

En Gallupmåling fra december 2010 viser, at ca. hver femte dansker går ind for fysisk afstraffelse, selvom det har været forbudt i snart 15 år. For 30 år siden var det i orden for 70% af befolkningen, og for bare 10 år siden sagde 43% god for vold med måde overfor børn. Den nye undersøgelse viser derudover, at 3.000 børn i en årgang er blevet slået. Det nye tal har igen sat gang i debatten om, hvorvidt korporlig afstraffelse skal accepteres, og hvordan man skal forholde sig til eventuelle ulovlige overgreb. Rigsadvokat Jørgen Steen Sørensen har påpeget, at en straffesag mod eks. en familiefar, som forløber sig og giver sit barn en lussing, kan ende med at forårsage meget mere ulykke end lussingen i sig selv. Heroverfor står børneorganisationer som Børns Vilkår

og Børnerådet, som argumenterer for at man ikke må se igennem fingrene med revselse, som har en bevist skadelig effekt på børn. Desuden, påpeger de, er det farligt at begynde at skelne mellem overgreb, da dette kan ende med at medføre en generel større grad af overgreb som sådan.

Gallupmålingen og vedtagelsen af afskaffelsen af revselsetten viser, at det til trods for, at korporlig afstraffelse stadig forekommer, er langt mindre acceptabelt at revse børn i dag end det var tidligere, hvor den autoritære opdragelsesform var normen.



## Tema: Opdragelse

### Revselsesret

Revselsesretten henviser til retten til korporlig opdragelse og afstraffelse. I Christian 5.s *Danske Lov* bestemtes det, at børn og tjenestefolk måtte revses, men at en mand ikke måtte slå sin kone. I *Medhjælperloven* fra 1921 ophævedes retten til at revse tjenestefolk og i 1951 var det slut med at slå eleverne i de københavnske kommuneskoler. Først i 1967 afskaffedes klø generelt i skolevæsenet, jf. *Spanskrørscirkulæret* og samme år blev det forbudt at afstraffe børn og unge i døgninstitutioner. I perioden fra 1979 til 1987 afskaffede de øvrige nordiske lande de sidste rester af forældres ret til at revse deres børn. Danmark var lidt senere til at indføre forbuddet: I 1985 blev der indsat en bestemmelse i *Myndighedsloven* om, at forældremyndighedens indehaver har pligt til at "beskytte barnet mod fysisk og psykisk vold og anden krænkende behandling", men først i 1997 ophævedes revselsesretten helt, og det er nu strafbart at slå sit barn. I *Forældreansvarsloven* står der således, at "Barnet har ret til omsorg og tryghed. Det skal behandles med respekt for sin person og må ikke udsættes for legemlig afstraffelse eller anden krænkende behandling". Der er desuden indberetningspligt i forbindelse med kendskab til vanrøgt eller mishandling af børn og unge under 18 år. Dvs. at man som borger er forpligtet til at indberette dette til kommunens sociale udvalg. Hvis man undlader indberetning, kan det straffes med bøde eller hæfte (fængsel).  
Kilde: Gyldendals Store Danske Encyklopædi.

"Forleden vedtog Folketinget så med én stemmes flertal afskaffelse af revselsesretten. Derved blev det slut med forældres ret til at bestemme over deres børn - og forældrenes ret til at opdrage deres børn. Og derved blev børn i realiteten statens ejendom. En uhyrlig socialistisk lov, som vel at mærke blev lusket igennem og vedtaget uden nogen former for offentlig debat. Og altsammen startet ved et par løselige strøtanker fra justitsministeren i slutningen af februar. Dansk Folkeparti har ikke tænkt sig at opgive kravet om, at børns opdragelse naturligvis er forældrenes ansvar - ikke statens. Og så snart, vi får bare et minimum af politisk indflydelse i Folketinget, vil sagen blive rejst igen."  
Pia Kjærsgaards grundlovstale, 1997  
Kilde: [www.dansksfolkeparti.dk](http://www.dansksfolkeparti.dk)

### Klasse-diskussion:

Hvad ville du svare på omtalte undersøgelses spørgsmål:

Mener du, at fysisk afstraffelse som led i børneopdragelsen er uacceptabelt, eller mener du, at fysisk afstraffelse med måde kan bruges som led i børneopdragelsen?

Forestil dig at du overværer, at henholdsvis en skolelærer, en forælder, en bedsteforælder og en legekammerats forælder giver et barn en lussing. Mener du, at sagen om lussingen bør anmeldes til myndighederne (politiet/kommunen) i alle tilfælde, om overhovedet? Hvorfor/hvorfor ikke?

## Tema: Opdragelse

### Point-of-view-opgave:

Lav et rollespil i klassen, hvor der tages udgangspunkt i nedenstående scene fra *Fanny og Alexander*. Læs først scenen igennem tre og tre, således at hver af jer læser én af rollerne op. Lav herefter en retssag med resten af klassen, hvor tre af jer i rollerne som henholdsvis Edvard, Emilie og Alexander genfortæller episoden og argumenterer for jeres handlinger overfor et panel bestående af en anklager, en forsvarer og en dommer.

### Uddrag af 3. akt, scene 2

Edvard: Goddag, Alexander.

Alexander: Goddag.

Edvard: Vi har truffet hinanden før, du og jeg. (Pause) Under sørgelige omstændigheder (Pause) da jeg begravede din far.

Alexander: Ja.

Emilie: Biskoppen har været meget god mod mig i denne svære tid, Alexander.

Edvard: Vi har også talt om dig, min dreng.

Emilie: Jeg har fortalt biskoppen, hvor stolt og glad jeg er over mine søde børn.

Edvard: Du og din søster er dygtige i skolen, har jeg hørt. I er flittige og opmærksomme og får gode karakterer til eksamen. Ikke sandt, Alexander?

Alexander (hvisker): Jo.

Edvard: Du skal ikke være bange. Jeg er din ven og vil dig det godt. Det kan du tro.

Alexander mumler.

Edvard: Flid og gode karakterer er ikke alt her i verden.

Emilie: Puds næsen, Alexander.

(Alexander pudser næse)

Emilie: Det var dog skrækkeligt, så snavset dit lommestørklæde er. Har Maj ikke givet dig et rent lommestørklæde i dag?

Alexander: Jo. (Pudser næse, hvisker) Sådan noget lort.

Edvard (er døv på det øre): Som jeg sagde: Flid og gode karakterer er ikke alt her i verden.

Emilie: Nu skal du høre på biskoppen, Alexander.

Edvard: Det gør han da. Ikke sandt, Alexander? Du er ret spændt på hvad jeg har tænkt mig at sige.

Alexander (snøfter)

Edvard: Du er på vej til at blive voksen, Alexander. Derfor har jeg tænkt mig at tale med dig, som en voksen taler med en voksen. Kan du sige mig, kan du forklare mig, hvad der er en løgn og hvad der er en sandhed. Kan du?

Alexander (forstummet)

## Tema: Opdragelse

Edvard: Du synes det var et dumt spørgsmål, det var det også, jeg ville bare spøge lidt med dig. Selvfølgelig ved du da, hvad der er løgn, og hvad der er sandhed, ikke også, Alexander?

Alexander nikker

Edvard: Det er godt, det er godt, min dreng. Selvfølgelig ved du også hvorfor man lyver. Hvorfor lyver man?

Alexander (tier)

Edvard: Hvorfor lyver man, Alexander? Kan du forklare mig, hvorfor man lyver.

Alexander: Fordi man ikke vil tale sandt.

Edvard (ler): Det var et meget listigt svar, min unge ven. Men så let slipper du ikke. (Biskoppen trækker ham ned til sig i sofaen.) Altså spørger jeg dig: Hvorfor vil man ikke tale sandt?

Alexander: Det ved jeg ikke.

Edvard: Vi har god tid, Alexander, og jeg er i den grad interesseret i dit svar, at jeg har tænkt mig at vente så længe det skal være. Det tror du ikke, men det er faktisk sandt.

Alexander: Man lyver for at vinde en fordel.

Edvard: Godt svaret, min dreng! (Han banker med en finger et par gange på Alexanders hoved.) Godt og koncist. Så spørger jeg videre, og tilgiv mig, hvis jeg bliver lidt mere personlig. Kan du forklare din mor og mig, hvorfor du har løjet i skolen?

Alexander (stirrer på moderen): Om hvad?

Emilie: Din klasselærer har skrevet til mig og fortalt, at du har udbredt de mest mærkværdige løgne i klassen.

Alexander (besejret): Om hvad?

Emilie: Solgt til cirkus. Vil du benægte, at du – at du har påstået over for dine klassekammerater at – at jeg skulle have solgt dig til et omrejsende cirkus (læser i brevet), og at når skoleåret er slut, så kommer cirkusfolkene og henter dig. At du skal uddannes til akrobat og cirkusrytter sammen med en jævnaldrende sigøjnerske, der hedder Tamara.

Alexander (besejret, tier)

Edvard: Forstår du, at din mor blev både forfærdet og ked af det, da hun læste det brev. Hun vidste ikke hvad hun skulle stille op. Jeg foreslog at jeg skulle komme herhen og ræsonnere med dig om disse kedelige problemer, og her er jeg, som du kan se.

## Tema: Opdragelse

Emilie: Du skal være taknemlig mod biskoppen, som tager sig tid til dig, kan du forstå det, Alexander?

Alexander (sænker hovedet)

Edvard: Vi er altså blevet enige om, at den der lyver, vil vinde en fordel. Nu spørger jeg dig helt logisk: hvilken fordel mente du at du vandt ved at påstå, at din mor havde solgt dig til et cirkus?

Alexander: Det ved jeg ikke.

Edvard (smilende): Jeg tror at du godt ved det, men at du skammer dig over at svare. Du skammer dig, ikke også? Det er godt, min dreng. Det er meget godt. Det beviser, at du vil vogte dig for lignende udsvævelser i fremtiden. Gå nu hen til din mor og bed hende om forladelse for al den sorg og uro, du har voldt hende. Gå hen til din mor og bed hende om forladelse. (Pause) Du hører hvad jeg siger, ikke?

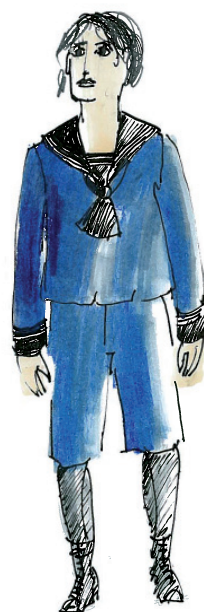
Alexander har stået med krampagtigt optrukne skuldre og sænket hoved, han græder ikke længere, hænderne er knyttet. Omsider går han hen til sin mor.

Alexander: Jeg ber dig om forladelse, mor, fordi jeg har løjet, og jeg lover at jeg aldrig vil gøre det mere.

Moderen omfavner den stivnede Alexander, som sætter sig på hendes skød. Han bliver siddende som en marionet der har tabt trådene.

Biskoppen har rejst sig og stiller sig bag Alexander og Emilie.

Edvard: Det er godt, Alexander. Sagen er opklaret og behøver aldrig mere diskuteres. Fantasi, forstår du, det er noget storartet, det er en vældig kraft, det er en gave fra Gud. Den bliver forvaltet for vores regning af de store kunstnere, digtere, musikere.



## Litteraturliste

### Litteraturliste:

Gyldendals Store Danske Encyklopædi

Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, København, Lindhardt og Ringhof, 1989

Holm, Bent, *Tyrk kan tæmmes*, København, Multivers, 2010

Kasper Krogh & Stougaard, Karl Erik, "Hver femte forsvarer revselse" i *Berlingske Tidende* d. 16. dec. 2010

Kasper Krogh & Stougaard, Karl Erik, "Rabat på lussinger" i *Berlingske Tidende* d. 19. dec. 2010

Kasper Krogh & Stougaard, Karl Erik, "Til barnets bedste" i *Berlingske Tidende* d. 15. dec. 2010

Scavenius, Alette et al. (eds), *Gyldendals Teaterleksikon*, København, Gyldendal, 2007

Tessing Schneider, Magnus, "Verdensteatrets genkomst" i *Teater 1* 119, 2004