

## SVEND BORBERG: MELLEMKRIGSTIDENS FORTRÆNGTE DRAMATIKER

Af Anna Lawaetz og Ulla Kallenbach

Svend Borberg (1888-1947) var en af mellemkrigstidens store danske kulturpersonligheder. Hans virke som dramatiker har dog stået i skyggen af anklager om samarbejde med besættelsesmagten under 2. verdenskrig på trods af hans frifindelse ved Landsretten i forbindelse med retsopgøret.<sup>1</sup> I denne artikel vil vi genopdage Borbergs markante bidrag til dansk teater sammenholdt med den samtidige reception af hans værker.<sup>2</sup>

Som dramatiker blev Borberg i sin samtid sidestillet med Carl Erik Soya (1896-1983), Kaj Munk (1898-1944) og Kjeld Abell (1901-1961), omend han havde sit primære virke som kritiker, og hans stykker blev spillet i Norge, Sverige, Spanien, Italien, Ungarn, Rumænien og ikke mindst Tyskland (Boye, 1988, s. 73). Som forfatter introducerede han allerede i 1918 de danske læsere til Freuds (1856-1939) tanker i bogen *Krig og køn. Bidrag til en erotisk ny-orientering*, hvor han også gør sig til fortaler for en friere seksualmoral og, som også i senere udgivelser, for en kritik af krigen. Og som kritiker var han sammen med Frederik Schyberg (1905-1950) toneangivende som anmelder først på *Politiken* og *Ekstra Bladet*, senere, efter et opsigtsvækkende bytte med Schyberg, på *Berlingske Tidende*.

Borberg var en af de få, som tidligt rettede en kritik imod et stagnerende dansk teater og gjorde sig til talsmand for avantgardens fornyelse af både dramateksten og iscenesættelsespraksis. Han introducerede gennem sit kritiske virke det danske publikum for den europæiske teater-avantgarde, heriblandt italienske Luigi Pirandello (1867-1936), tyske Ernst Toller (1893-1939) og tjekkske Karel Čapek (1890-1938). Ikke mindst var han blandt de første i Danmark til at se Bertolt Brechts (1898-1956) potentiale.

Borbergs betydning som visuel, teatral fornyer i sin samtid kan blandt andet aflæses hos daværende teatercensor I.C. Normann (1877-1958), der i forbindelse med Kjeld Abells efterlysning af modernisme på de danske teaterscener skrev: "Er t. Eks. Borberg med al si[n] Originalitet i Cirkus juris [sic] ikke i Slægt med Pirandello og tyske og østrigske Ekspressionister? Og fik Abell maaske ikke i Anledning af dette Borbergs Værk sin Eksperimenttrang, hvad Sceneteknik angaar, saa nogenlunde tilfredsstillet?" (Abell, 1936; Normann, 1936). Der er således meget, der taler for, at Borbergs forfatterskab undersøges, for at vi herigennem kan få en bedre forståelse for en markant fornyer af mellemkrigstidens danske dramatik.

Trods Borbergs frifindelse i Landsretten blev eftertidens dom over Borberg hård. Umiddelbart efter krigen blev han som persona non grata ekskluderet af en række forbund, herunder Dansk Forfatterforening, der afholdt en æresret, og Danske Dramatikeres Forbund. Han døde kort efter krigens ophør, i 1947. Hans dramatik, hvoraf kun ét bidrag er skrevet under besættelsen, er følgelig af de fleste ukendt. Vi finder således kun Borbergs dramatik sporadisk behandlet i såvel litteraturhistorien (Kistrup, 1966; Møllehave, 1966; Kvam, 1981; Svendsen, 2002; Mai, 2002; Hesselaa, 2006) som teaterhistorien (Kvam et al., 1992). I nyere nordisk avantgardeforskning figurerer han enten slet ikke (Berg et al., 2012) eller omtales kun perifært med fokus på hans virke som avantgarde-begejstret kritiker (Hjartarson et al., 2019, s. 681). Dog skiller Harald Engbergs behandling af Borberg sig ud ved ud over en nuanceret gennemgang af værk og poetik at pege på, at Borbergs indsats for mellemkrigsteatret vil være det, han huskes for (Engberg, 1955, s. 200).

Af Borbergs dramatik er det primært hans ekspressionistiske debutstykke *Ingen*, der har fået opmærksomhed (Christensen, 2021; Thomas, 1969). En udgivelse af mellemkrigstidens dramatik i 1966 ved Svend Engelbrechtsen (1931-2003) medtager Borbergs stykke *Ingen* og placerer ham i en kort introduktion som ekspressionist og forud for sin tid (Engelbrechtsen, 1966, s. 13). Ligeledes indgår et resume af stykket *Ingen* blandt 900 andre værker i *Vor tids hvem-skrev-hvad* (Lindtner & Sandvej, 1971, s. 216-217).

Ib Boyes biografi *Forfængelighedens pris* (1988) forholder sig kun overfladisk til værkerne, men har som den eneste prøvet at kortlægge Borbergs dramatiske udbredelse. I "Dansk drama i skyggen af magtpolitikken: Teatrene, repertoiret, kritikken" (1967) inkluderer David Thomas Borberg sammen med blandt andre Abell, Munk og Soya, men med overvejende fokus på Borbergs kritiske virke. Niels Barfoed har en skarp og klar analyse af *Synder og Helgen*, hvor han sætter spørgsmålstegn ved det frigørende i, at Borberg forener Don Juan-figuren med loven, og i stedet foreslår, at der i stykket ligger en dødsdrift (1981, s. 280). Endelig undersøger Teddy Petersen Borbergs værker som en bevægelse fra ekspressionisme til fascisme, idet han tager for givet, at Borberg var "kollaboratør" (1981, s. 148). Petersen laver ikke egne analyser af dramaerne, men lægger vægt på særligt beskrivelsen af *Baaden* af Henning Fenger fra 1947, der er stærkt tendentiøs og i øvrigt faktisk forkert i forhold til f.eks. opførelshistorik (Fenger, 1945-1947, s. 386-387; Petersen, 1981, s. 151).

I disse år er der en forsonende tone i værker, der behandler besættelsen. Den hårde linje efter retsopgøret, der i høj grad blev styret af de toneangivende intellektuelle, der havde været i Horse-rødlejren, suppleres nu af fortællinger som Anders Refns (f. 1944) film *De forbandede år 1* og *2* (2020, 2022), der nuancerer samarbejdspolitikens betydning og dilemmaer. Eller giver som Kirsten Thorup (f. 1942) i romanen *Indtil vanvid, indtil døden* (2020) indblik i en dansk østfrontsenkes møde med Nazityskland. Fra fortællinger om de gode, frihedskæmperne, og de onde, nazisterne, er der nu plads til nuancerede fortællinger om mennesker, der bevægede sig i en gråzone under 2. verdenskrig. Samme tendens ses i faglitterære værker som Hardis' *Æresretten* (2003) og senest *Pibende hængsler* (2022), som begge portrætterer samarbejdspolitikens skæbner. Denne bevægelse peger på, at der måske er mulighed for at genlæse værker for deres æstetiske kvaliteter og tage dem ud af besættelsestidens og retsopgørets skygge.

Endnu har ingen foretaget en mere omfattende analyse af Borbergs samlede dramatiske produktion.<sup>3</sup> I denne artikel foretager vi derfor en kronologisk værk- og receptionsanalyse af Borbergs

udgivne og opførte dramatiske værker som eneforfatter: *Ingen* (1920), *Cirkus Juris* (1935), *Synder og Helgen* (1939) og *Baaden* (1943), med fokus på opsætningerne på Det Kongelige Teater.

Målet med nærværende artikel er ikke at "genopdage" en mester, ej heller at diskutere Borbergs skyldsspørgsmål, men at afdække en dramatiker, der havde betydning i sin samtid, og som med sin pludselige død kort efter retsopgøret forsvandt meget abrupt. Artiklen vil forhåbentlig bidrage til en nuancering af blikket på dramatikken og avantgarden i mellemkrigstiden i Danmark ved at genopdage en sjælden og ofte overset modernistisk stemme. Ved nærlæsning fremstår Borbergs dramatik overraskende forskelligartet, både i genre, replik og udtryk. Vi vil derfor i vores teoretiske rammesætning sætte fokus på, hvordan vi alligevel kan tale om en "forfatters stemme", og spørge, hvad det er, der binder Borbergs dramatiske forfatterskab sammen? Dertil vil vi undersøge, hvordan denne stemme blev hørt i sin samtid.

### *Dramatik, replik og stemme*

Al litteratur har "tomme pladser", der giver plads til læserens fantasi (Iser, 1983). Dramatikens "tomme pladser" er blot lidt større, fordi den er skrevet for kroppe og stemmer i rum med henblik på realisering.<sup>4</sup> Dramatikken er i sin natur polyfon. Hver rolle har sin egen stemme, rytme og perspektiv. I en dramatekst er både det, der siges, og alt det, der ikke siges, men som skal ses og opleves, vigtigt for at forstå teksten. Dertil kommer måden, noget siges på, underteksten (Bredsdorff, 1998, s. 25-41). Det sceniske rum og den sceniske stemme kan være svær at opdage, når man læser, men det er det, skuespillerne og instruktøren arbejder med, når de iscenesætter. Det er også det perspektiv, den dramaturgiske læser anlægger. Her bliver regibemærkningen central. Den sætter rum, bringer skuespillerne i bevægelse, og er dramatikerens måde at indikere, hvordan replikkerne kan udfoldes i en rumlig dimension.

At finde sin stemme og at have en stemme er to udtryk, der ofte anvendes i forhold til litteratur. Det henviser til en fysisk

praksis, stemmen, der fastholdes med skriften. Derfor er der også i metaforen indlejret en fysik, som er koblet til en rytmisk og klanglig oplevelse af forfatterens sprog. Litteraturforsker og forfatter Martin Glaz Serup (f. 1978) beskriver stemmen som både et vandmærke fra forfatteren og en stemning i det enkelte værk. Det vil sige, at der er noget, som går ud over værket, også selvom en forfatter kan have mange stemmer igennem sit forfatterskab (2011, s. 72). Inden for den dramatiske litteratur finder vi således mange forskelligartede måder at udtrykke sin stemme på. Line Knutzon (1965-) skriver nærmest råbende replikker igennem versaler for udvalgte ord. For Anton Tjekhov (1860-1904) er et gennemgribende træk refleksionen, pausen, der er indlejret i replikkerne og angiver et rytmisk adagio. Hvad er det for Borberg? Som allerede antydnet – og som det vil fremkomme gennem vores værkanalyser – fremstår Borbergs dramatik overraskende forskelligartet i såvel genre som replikføringen. Når vi alligevel mener at kunne tale om en forfatters gennemgående stemme i hans dramatiske værker, vil vi i vores analyser lægge vægt på den tavse stemme – den visuelle, teatrale stemme – før vi sammenfattende ser nærmere på den talte stemme, replikken.

En stemmes udsagn har også en modtager. Derfor undersøger vi også, hvem Borbergs dramatiske stemme taler til, og hvordan hans stemme er blevet hørt i sin samtid i anmeldernes reception af de opsatte værker. Hvad er det, der resonerer i tiden? Dette greb har betydning, idet tolkningen af særligt hans sidste værk, *Baaden*, har været præget af retsopgøret og efterspillet efter besættelsen. Dette undersøger vi gennem en komparativ receptionsanalyse, primært af de fire "store" aviser: *Politiken*, *Berlingske Tidende*, *Social-Demokraten* og *Dagens Nyheder/Nationaltidende*. Vi har dog i forberedelsen af denne artikel været omkring et meget bredt materiale og inddrager øvrige aviser, hvor det er relevant med yderligere perspektiver.

Endelig vil vi afslutningsvis undersøge, hvilke temaer der binder forfatterskabet sammen. Her synes det nemlig også at være den teatrale tematik, der tiltrækker sig opmærksomhed som en understrøm i et umiddelbart uhomogent dramatisk forfatterskab.

*Et visuelt, katarsisk teater*

Borberg tager i 1919 et første skridt mod teatret med manifestet "Skuespillets Forfald" i *Litteraturen. Nordens kritiske revue*, hvori han fremsatte sine tanker om et nyt teater. Teksten er skrevet i efterdønningerne af 1. verdenskrig, hvor Borberg som så mange andre af tidens kunstnere ser behovet for nye kunstneriske veje. I et teaterhistorisk perspektiv vil Borberg revitalisere middelalder-narren og ligeledes den dramaturgiske tradition, der løber fra det store drama hos William Shakespeare (1564-1616) og Christopher Marlowe (1564-1593) via den commedia dell'arte-inspirerede komik hos Carlo Goldoni (1707-1793), det storladne, romantiske drama hos Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) og Adam Oehlenschläger (1779-1850), til fornyere som August Strindberg (1849-1912), Maurice Maeterlinck (1862-1949) og Frank Wedekind (1864-1918). Blandt samtidige inspirationer – der formår at syntetisere drama- og billedkunsten – nævner han "Reinhardt-Lovis Corinth, Fokin-Bakst, Gordon Craig, Johannes Poulsen!" (s. 475), dvs. teaterkunstnere, som arbejder mod et visuelt, fortællende teater. Han retter en skarp og direkte anklage mod det realistiske, psykologiserede konversationsdrama: "Aldrig var en Tid saa dramatisk. Og alligevel: sjældent fostrede en Tid et ringere Drama." (s. 465). Borberg klandrer samtidsdramatikken for at være blevet for videnskabelig-analytisk, for at være blevet for virkelighedsnær og for dermed at have tabt dramaets oprindelige natur – som for Borberg er det religiøst-kultiske – af sigte. Dog definerer han ikke religion som dogmatik, men skuer på tværs af religioner for at definere det fælles, at de "fører eller lover at føre til et højere, heftigere, intensere Liv, en potenseret Vitalitet." (s. 467). Samtidig peger han både på, at dramaet fødes ud af den "religiøse Fest" (s. 467), og at religionerne også indeholder "Anerkendelsen af uløste Gaader, af Hemmeligheder" (s. 468). Borberg ønsker et sanseligt teater, som tager de nye teatertekniske muligheder i anvendelse, og et *Gesamtkunstwerk* med "Digtere, som vidste, at Skuespillets Kunst er en Symfoni af Malerens Fladekunst, Skulpturens plastiske Kunst, Lydenes og Tonernes Kunst plus Ordets Kunst, sammenharmo-

neret af Digterens kompositoriske Fantasi." (s. 475). Han søger en skuespilkunst, der vil afsøge det ubekendte, X'et (s. 468, 471), netop fordi verden, tydeliggjort i krigens rædsler, ikke *har* nogen logik. Med visionen om *Gesamtkunstverket* og koblingen til det religiøse indskriver han sig endvidere i den samme ekspressionistiske bølge som Wassily Kandinsky (1866-1944) og bevægelsen omkring *Der Blaue Reiter* (1911-14).

Selvom Borberg genremæssigt eksperimenterer igennem sin livsbane, finder man ekkoer fra ungdommens visioner i radioforedraget *Dansk Teater og den store Stil* fra 1942,<sup>5</sup> der ikke tidligere har været inddraget i undersøgelserne af hans teatersyn.

I foredraget efterlyser Borberg den store form, som fordrer den store stil, og kigger mod et førnaturalistisk teater i guldalderen, men understreger, at der ikke må være tale om hul deklamation.

Et Teater er jo en kolossal Bygning, der kan rumme mange Hundrede Mennesker, og dem kalder vi hver Dag sammen, idet vi beder dem klæde sig fint paa – og betale for – for hvad? For at se nogle ganske almindelige Mennesker, som de lige saa gerne kunde betragte udenfor Teatret. Man bygger dog ikke et Himmelhvælv for at udstille Nipsgenstande [...]. Man rejser ikke et Tempel, naar man ikke tror. (Borberg, 1946, s. 10-11)

Det er altså stadig et katarsisk, ikkenaturalistisk teater, med store følelser og store fortællinger Borberg ser for sig over 20 år efter sit ungdomsmanifest.

### *Ingen – det identitetsløse menneske*

Borberg udgiver allerede i 1920 sit første drama, *Ingen*, der prøver at realisere de ekspressionistiske fordringer, han har givet udtryk for i sit første manifest. Forinden har han arbejdet med filmmanuskripter under pseudonym (Boye, 1988, s. 11).<sup>6</sup>



*Ingen* er et mareridtsagtigt krigsdrama, der tematiserer 1. verdenskrigs gru og efterveer. Hovedpersonen er soldaten Victor Ventnor, der drager i krig og efterlader sin unge hustru, Eva, hjemme. Både hans indre og ydre ansigt deformeres, eller sprænges i stykker, i krigen, hvorved hans identitet udslettes. Han vender hjem til sin hustru, som tror ham død og ikke genkender ham. Han ønsker paradoksalt nok heller ikke at blive genkendt, selvom han samtidig drives af jalousi og vil prøve hendes kærlighed, da en ny fremmed, den rejsende, der til forveksling ligner Victor før krigen (et dobbeltgængemotiv), efterstræber hende. Victor er spaltet mellem sit gamle og nye jeg. Da Eva forelsker sig i hans nuværende jeg – den ansigtsløse soldat, bliver Victor fortvivlet og tolker det som troløshed fra Evas side.

Dobbeltgængerens, den rejsende, dukker drømmeagtigt op og dræber Eva i jalousi. Victor tager skylden på sig, forlader sit gamle hjem og drager tilbage til krigen som den nu evige soldat.

Bifigurer er hinduen Manu og Victors tidligere kæreste Martha, der begge på hver deres måde besidder visdom og mystik – og som forsvarer krigsenkens svære situation. Manu møder vi flere gange hos Borberg. I bogen *Den sejrende Type*, udgivet i 1913, er Manu urmennesket – som Adam (Borberg, 1913, s. 19).

Stykket er opbygget i 8 faser – der i tredjeudgaven fra 1928 reduceres til 7 faser ved en sammenlægning af de to sidste faser – beskrevet som billeder. Billederne – de scenografiske rum – er udførligt beskrevet i forhold til bl.a. lyssætninger, der minder om ekspressionistisk film. Vi bevæger os for eksempel fra skumringen i stuen (Borberg, 1920, I.1-6, s. 9-36) til "Etsteds ved Fronten. En Skov i Foraaret. Foroven lysgennemstraalet Løv, forneden fugtige Skygger" (II.1, s. 37). Regibemærkningerne er ikke blot detaljerede og usædvanligt visuelt fortællende, men også kropsligt fortællende, lige som intentionen bag indskrives. Spillestilen beskrives eksempelvis eksplicit: "Replikskiftets Tempo: energisk, let force-ret i de idylliske Scener, staccato i de heftige. Selv hvor Replikken er pathetisk, er Tonen behersket. – I Hadscenterne af en isnende Nonchalance, i Kærlighedsscenerne dæmpet inderlig." (I.1, s. 9).





Figur 1. Skyttegravsscene i Svend Borbergs *Ingen*, Det Kgl. Teater 1923. Poul Reumert (t.v.) som krigeren Victor, Johannes Poulsen som kammeraten Manu. I baggrunden Knud Heglund som en soldat. Dekoration: Thorolf Pedersen. Fotograf: Holger Damgaard. Det Kgl. Bibliotek.

Stykket har typiske ekspressionistiske dramaturgiske træk, som udover den førnævnte fasestruktur benytter forskellige rolletyper som Krigeren og Lægen. En tilbagevendende soldatersang binder stykket sammen i et før og efter tabet af identitet i en form for cirkulær dramaturgi – hæren vil altid vandre mod krig, manden vil altid træde ind i krigsmarchen.

I sin kredsen om identitet og identitetstab trækker stykket tematiske tråde til Luigi Pirandellos samtidige værker *Seks personer søger forfatter* (1921) og *Henrik IV* (1922). Derudover er et stærkt tema det guddommelige og mytiske, der dog ikke relaterer sig til en bestemt religion, men til en højere åndelighed, og stykket er stærkt inspireret af indisk livsfilosofi, hvor vi som mennesker er ingen og intet, blot dele af det store tidens hav. Den katarsis og gru, som Borberg fordrer i sit manifest, indløses i dramaet, hvor man på en gang forstår og ikke forstår mordet på både den elskede og det transformerede eller forsvundne jeg.

Opførelsesrettighederne blev i første omgang erhvervet af Betty Nansen Teatret, der dog valgte ikke at opføre stykket. Det gjorde i stedet Det Kongelige Teater d. 16. november 1923, samme år stykket udkom i 2. oplag på dansk. Det Kongelige Teaters direktør Aage Garde (1876-1955) iscenesatte med Poul Reumert (1883-1968) og Bodil Ipsen (1889-1964) i hovedrollerne.<sup>7</sup> Overordnet var anmelderne enige om, at værket ikke var forløst. *Berlingske Politiske og Avertissementstidende* og *Nationaltidende* anførte, at stykket havde gjort sig bedre som læsedrama (G, 1923; V.V., 1923). og meget kan tyde på, at teatret ikke formåede at forløse stykkets visuelt fortællende og ekspressionistisk teatraliske potentiale.

Under læsningen blev Skuespillets idé langt rigere og mere levende. Symbolet med Menneske-ansigtets Udslettelse og det famlende Dybsind om Form og Sjæl – om Kærlighedens Skiften og Længsel og evige Usikkerhed, det fængslede og greb. Scenen gør alt så legemligt. De subtile Symboler forgroves og forsimples. Man faar saa let Lede ved Ordenes Uvished, Sæbebobler, der Skinner flygtigt og Brister. Hvis "Ingen" overhovedet skal spilles, maa det vist være på en Intim Scene, stærkt stilliseret. Det kgl. Teaters store Rum tvinger til Forgrovning. Og for resten maa det spilles bedre. (G, 1923)

Også *Nationaltidendes* anmelder noterede sig den naturalistiske spillestil: "Men alt dette nåede Fremførelsen ikke ind til, og det

skyldtes dels en Stil-Usikkerhed i Stykket selv, dels – og navnlig – de naturalistisk indstillede Skuespillere og det store Teaterrum” (V.V., 1923). Særligt Poul Reumert blev over hele linjen beskrevet som klynkende (S.L., 1923) – selv i *Social Demokraten*, hvis projekt det ellers i anmeldelsen var at hænge den nye teaterdirektørs bror ud for at have præmieret Anker Larsens *De Vises Sten* (G.W., 1923).

*Berlingske Politiske og Avertissementstidende* havde sendt to anmeldelser, hvor én fokuserede på det tekstligt/tematiske, den anden på stykkets visuelle fremtoning. I sidstnævnte blev det bl.a. beskrevet, hvordan det var anden gang, at teatrets rundhorisont<sup>8</sup> kom i brug: ”Belysningen den energimættede tordenblaa Atmosfære, de jagende Skyer, var udmærket. Dekorationen derimod fortabte sig i realistiske Detailler” (HI, 1923).

Ud over en manglende relation imellem skuespilstil og tekst, som muligvis skyldes uvantheden med den ekspressionistiske dramatik på nationalscenen, er der altså et særligt arbejde med lys og lyssætning i iscenesættelsen, der kan spores i anmeldelserne, og som peger på Borbergs særlige, sceniske stemme. Derudover opleves der en diskrepans mellem tekstens ekspressionistiske form og den scenografiske naturalisme.

Det dramaturgiske arbejde med lys og skygge giver mindelser om Edward Gordon Craigs (1872-1966) ideer om teatret, som blandt andet kunne læses i hans tidsskrift *The Mask* (1908-29) og opleves i 1926 i Craigs iscenesættelse af Henrik Ibsens *Kongs-Emnerne* på Det Kongelige Teater. At iscenesættelsen, der i teater-sammenhæng var en verdensbegivenhed, idet Craig kun yderst sjældent arbejdede praktisk, aldrig blev en succes, skyldtes måske, at avantgarden ikke var markant til stede på danske scener.

Borbergs stykke adskiller sig således også markant fra den øvrige danske mellemlkrigsdramatik om verdenskrigen, som Svend Rindoms (1884-1960) lystspil *Wienerbarnet* (1922) og Edgar Høyers (1859-1942) komedie *Hendes type* (1919) begge på Det Ny Teater. *Ingen* indskriver sig, modsat disse, i tidens europæiske forsøg på både at finde et nyt teatralt formsprog og begribe verdenskrigens rædsler, som man ser det i eksempelvis Ernst Tollers *Die Wandlung* (1919).

## Cirkus Juris – Pirandello møder det episke teater

Der går næsten 15 år,<sup>9</sup> før et nyt dramatisk værk fra Borbergs hånd præsenteres for offentligheden, men 8. februar 1935 sætter Det Kongelige Teater *Cirkus Juris* eller *De siamesiske Tvillinger. Et Tankespil* på plakaten.<sup>10</sup> Stykket er, helt uligt *Ingen*, en intellektuel, satirisk komedie omhandlende digteren Snorre Malmstrøm, der vil giftes med pigen Maja. Hendes forældre er dog imod pga. Snorres tidligere forelskelse i cirkusartisten Virginia. Derfor fremtryller han sammen med karakteren "Hans smule Fornuft" et tankespil foregående i Cirkus Charivari. Her demaskeres menneskets dobbelthed, kropsliggjort ved de siamesiske tvillinger Hip og Hap. Da den ene tvilling forbryder sig mod "Lovens Forbud imod aa betræde den forbudte Vej, Gammel Kærlighedssti, ved Krudttaar-net." (IV.4, s. 71), afholdes en retssag, "Cirkus juris", hvor Majas far agerer dommer. Som dommer konfronteres han med umuligheden i at dømme tvillingerne – hvor én er skyldig og en anden uskyldig – samt med sine egne fordums forelskelser.

Som *Ingen* er *Cirkus Juris* struktureret omkring 7 billeder og har en cirkularitet i sin dramaturgi, hvor henholdsvis lyd- og billedsiden tager tilskueren tilbage til start. I begge stykker ses en bred religiøs referenceramme, dvs. en inklusion af såvel kristne som buddhistiske og hinduistiske referencer i replikkerne i *Ingen* og det gode og det onde i mennesket i *Cirkus Juris*. Hvor det i det første drama er en krigsmaske, der lægges over mennesket, er der i dette drama en anderledes karnevalesk brug af maske- eller dobbeltmetaforen.

Ligeledes benytter Borberg en omfattende regi, som på både lyd- og billedsiden er markant. Særligt brugen af nye medier er interessant, hvor ny teknologi som lysaviser og -reklamer og radio inddrages aktivt, f.eks. her i regien "Scenebilledet blier til under deres Samtale" (III.1, s. 50) eller: "Nattehimlen er gledet gennem Væggens øverste Del og Loftet. Stjernerne blier naive Cirkusstjerner, Maanen til Cirkus-Buelampen, som endnu er mat. Fangnettet skyder hen over Alkoven. Retsbetjenten staar ved Siden af den." (V.5, s. 96).

Inspirationen fra Pirandello er igen tydelig i både iscenesættelsen og karaktertegningen som ved første overgang fra virkeligheden til fantasiverdenens Cirkus Charivari: "Figurerne bærer alle Præg af aa være Digterens aandelige Legetøj, og Dommergruppen, der har staaet stivnet som et Panoptikontableau, besjæles nu af et mekanisk Liv." (I.1, s. 26).

Stykket er dertil tydeligt inspireret af – eller udviklet simultant med – det tyske nyskabende teater: Piscators sceniske landvindinger med brug af bl.a. filmprojektioner og Brechts episke dramaturgi med titelangivelser ved hver ny scene, typificerede karakterer og brud, hvor talesprog brydes af versificeringer. Dertil ses en aktiv brug af publikum i tilskuerrummet, hvorfra skuespillere også taler i retssagsscenen. Stykket har med sin brug af tekstplancher og sit moralske sigte således også karakter af en Brechtsk teateræstetik og *Verfremdung*. Stykket blev med relativ succes opført på Det Kongelige Teater med premiere 8. februar 1935, med musik af Hilding Rosenberg (1892-1985) og instrueret af svenske Per Lindberg (1890-1944).

Ved den efterfølgende turné træder den Brechtske inspiration endnu tydeligere frem. Da man ikke kunne turnere med den omfattende sceneteknik, blev opsætningen radikalt anderledes. De optrædende var nu fem af teatrets skuespillere, en akkompagnatør samt Borberg selv, der også leverede et indledende foredrag. Men da man ikke kunne turnere med den omfattende sceneteknik, blev opsætningen radikalt anderledes. Skuespillerne var klædt i "Kjole og hvidt og selskabstoilette" ("Teater og Koncert", 1935). Da *Cirkus Juris* i 1935 opførtes i Stockholm, fungerede Borberg selv som instruktør.

Ud over den tydeligt Pirandelloske tematik og den Brechtske æstetik er Borbergs sproglige tone meget lig den, vi finder hos Soya og Abell i samme periode, også i ortografien, hvor der tilstræbes at stave, som ordet udtales, f.eks. "blier" og "aa". Stykket giver således mindelser om bl.a. Abells banebrydende avantgardespil *Melodien, der blev væk*, der dog først havde premiere ca. et halvt år efter, 6. september 1935 i Riddersalen, ligesom tematikken i stykket, det splittede selv, blev behandlet i Soyas *Hvem er jeg?* (1932). Borberg





Figur 2. Svend Borbergs Cirkus Juris Det Kgl. Teater 1935. Fra venstre Charles Thomas som Dusinius, Clara Pontoppidan som Calumnia, Holger Gabrielsen som Hr. Peter Bismar, Rasmus Christiansen som Orkestermanden, Valdemar Møller som negerkæmperen Herkules, John Price som staldmester, Svend Methling som digteren Snorre Malmstrøm, Samuel Besekow som Dværgen Loyal, Henrik Malberg som Dumme-Peter, Hildur Møller som Lady Filuria, Johannes Poulsen som Flic-Flac og Ragnhild Rasmussen, Asta Thorolf Petersen, Gerda Karstens, Lili Heglund, Vera Lüsberg og Agnete Tilling som de seks Ofelia'er. Dekoration: Axel Bruun. Fotograf: Holger Damgaard. Det Kgl. Bibliotek.

er både i stil og sprog meget langt fra det, vi ser i *Ingen*. Man får således tydeligt indtryk af en dramatiker i takt med tiden, der har flyttet sig langt fra den tidlige ekspressionisme.

I både *Politiken* og *Berlingske* var der enighed om, at der var tale om noget nyt (S., 1935; Schyberg, 1935). Og selvom det ikke var et internationalt nybrud, så var det et nationalt. Forfatteren og præsten Kaj Munk (1898-1944), med hvem Svend Borberg havde en løbende disput, var ganske kritisk i sin anmeldelse i *Social-Demokraten*. Stykket har forekommet vittigt og iscenesættelsen vellykket, men som drama er Munk ikke begejstret for *Cirkus Juris*:

Helhedsindtrykket? Broget, broget, broget. Meget for Lattermusklerne, noget for Tanken, intet for Hjertet. Programmet viser et Billede af Forfatteren selv som Dobbelt menneske. Lad os tro Programmet. Altsaa: der var engang en ung Forfatter, som var et siamesisk Tvillingpar, der hed Hjerter og Hjerne. Den første skrev et Skuespil, han kaldte for „Ingen“. Det er ikke let at glemme. Nu har den anden for ikke at staa tilbage ogsaa skrevet et. Det er lettere. (Munk, 1935, s. 4)

Munk opfattede således Borbergs stykke som en ansvarsfraskrivelse, pga. Borbergs satire over juraen. Også *Børsens* anmelder, der kalder stykket for "Et konstrueret Opus i Belysning af moderne Teaterteknik", så det komiske i iscenesættelsen som stående i vejen for stykkets dybere tanker: "Man spurgte sig selv: Er dette Spøg eller Alvor? Forfatterens Mening var vel, at det skulle tages Højtideligt, men gjorde nogen det? Tanken er i Spøgen, siges der et Sted. I så Fald gemte den sig godt." (S.H., 1935). Men netop humoren i iscenesættelsen fandt *Berlingskes* Frederik Schyberg (1935) fraværende. Noget var uforløst. *Dagens Nyheders* Hans Brix (1935) fandt samspillet imellem Borbergs tekst og Lindbergs iscenesættelse som "vand og olie".

Der blev i alle anmeldelserne lagt vægt på den banebrydende sceneteknik, "en fantastisk stiliseret Indramning", hvor særligt belysningen understøttede den helt nye dramatiske form teksten havde – som netop fordrede en ny type scenisk forløsning (S.H., 1935).



## Synder og Helgen – et freudiansk syn på Don Juan-figuren

Fra det karnevaleske drama og masketemaet bevæger Borberg sig igen i en ny retning, der fortsætter udviklingen af idédramaet, i *Synder og Helgen. Tragedie*, som den 16. november 1939 får premiere på Det Kongelige Teater, iscenesat af Holger Gabrielsen (1896-1955). Stykket fremstår som et psykoanalytisk forsvar for Don Juan-figuren, der hos Borberg møder en anden fiktiv karakter, Don Quixote.

Dramaet starter i Don Juans barndom i det, der senere fremstår som et "glædeshus". Her møder vi Juan, der har mistet sin mor som 4-årig (som Borberg selv), og hans ven Manuel. Vi møder også Don Quixote, der efterstræber Dulcinea – en kærlighed, som dog forbliver ufuldbyrdet. Barnet Juan oplever i første billede kærlighedens bedrag, da han opdager, at den figur af Jomfru Maria, som han troede levende, kun "var af Træ og Voks og Klude" (I.12, s. 21). Som ung oplever han efterfølgende svigt af sin første kærlighed, Aldonza. Derpå forfører han vennen Manuels trolovede, Theresa, hvis far han senere dræber, da forførelsesforsøget opdages. Manuel fremstår som voksen som et falskt, storædende modstykke til Juan. Hvor Manuel fremstår banal og falsk i sit forestående giftermål med Theresa, præsenteres Juan

som sand i troen på den rene kærlighed. I landflygtighed forfører han, som vi kender det fra eksempelvis Mozarts (1756-1791) *Don Giovanni* (1787), tusindvis af kvinder i, hvad Borberg argumenterer for, en søgen efter "renhed" (V.2, s. 62) – som han dog kun kan finde i Theresa. Efter mange år i udlændighed vender Juan hjem og møder igen Don Quixote og Aldonza. Han leder efter Theresa, som er gået i kloster og er syg af pest. Han finder hende død og smittes selv, da han i en vanvidsdødsrus kysser hende. Han besøger Therasas faders grav og inviterer – uafvidende om at det i virkeligheden er Don Quixote, som ligger skindød på gravstedet – stengæsten til middag. Sluts scenen er en absurd middag, hvor den døende Don Juan og Don Quixote diskuterer kærlighed og vanvid. Hvor Don Juan til slut i døden synes at have mistet alt, kan Quixote fuldbyrde drømmen om Dulcinea: "Søde Dulcinea.

Jeg tømmer dette Bæger til din Ære. Man siger, det er tomt. Jeg svarer: er det tomt, saa er det ogsaa uudtømmeligt. Ja, uudtømmeligt som vore Drømme." (VIII.7, s. 113).

Borberg forsøger i denne sammensmeltning af to myter – Don Juan og Don Quixote – at gentænke begge. Don Juan fremstår misforstået, som det for eksempel fremgår gennem tjenerfiguren Leporello, der indledende beskrives, som at han i sit "medvideriske Smil, hvormed han følger hans Liv, er i en Sum alle de Misforstaaelser af Don Juans Psykologi, som har præget Aarhundreders Litteratur om ham." (II.1, s. 24). Don Quixote præsenteres som den bevidste drømmer: "Han er ikke mere gal end et Barn, der leger Røvere og Soldater. Det gale er blot, at hans Sind er flygtet ind i Legen, men for at redde Legen for sig selv og andre udfolder han ofte en Æventyrdigtens Visdom." (III.9, s. 46). Som det tydeligt fremgår, har Borbergs regi skiftet karakter og har nu ikke samme visuelle stil, men gengiver den indre malende karakteristisk af og motivation hos personerne.

*Synder og Helgen* fremstår som et forsvar for den udkældte Don Juan-figur baseret på Freuds ide om, at Don Juan figuren skal forstås ud fra sin barndom. Som i sine prosaværker, f.eks. *Krig og køn. Bidrag til en erotisk ny-orientering* (1918), fremstår Borberg som fortæller for en fri seksualmoral. Den freudiansk-erotiske tematik fremstår også i moderfiguren, der føler en nærmest seksuel forbundethed med barnet i amningen.

Stykket blev igen noget blandet modtaget. Der var overordnet enighed om, at ideen var god, og at strukturen var skarpere end det foregående stykke, men at det også var en krævende tekst. Otto Gelsted (1888-1968) skriver en skarp analyse i *Arbejderbladet*, hvor han efterlyser det, Borberg selv påkaldte 20 år tidligere i sit teatermanifest: fantasien og synet. Ifølge Gelsted er den freudianske problemstilling behandlet for direkte uden plads til fantasi. Gelsted oplever det ikke som et problem, at man fordrer intellekt hos sine tilskuere, men peger på, at tankespindet, der væver sig igennem stykket, bliver for snærende (1939, s. 7). Professor Hans Brix (1870-1961) anmelder stykket i *Berlingske* og ser det omvendt som et succesrigt tankespil, der ligger i tråd med



Figur 3. Thorkild Roose som Don Quixote, der møder Don Juan i Svend Borbergs Synder og Helgen, Det Kgl. Teater 1939. Dekorationer af Ove Chr. Pedersen udført af Axel Bruun. Fotograf: Holger Damgaard. Det Kgl. Bibliotek.

Johan Ludvig Heibergs (1791-1860) "sandfuldt tænkende filosofiske Dramaer" (1939, s. 10). Men sin positive bedømmelse står han lidt alene med. Både *Nationaltidendes* Ole Palsby, *Social-Demokratens* anmelder med signaturen G.W. og *Politikens* anmelder Frederik Schyberg er enige om, at det er et noget fortænkt stykke (Palsbo, 1939; Schyberg, 1939; G.W., 1939). Schyberg skriver således at:



Figur 4. En ung Ebbe Rode i rollen som Don Juan bærende på sin elskede Theresa spillet af Karin Nellemose i Det Kgl. Teaters opsætning af Svend Borbergs Synder og Helgen fra 1939. Dekorationer af Ove Chr. Pedersen udført af Axel Bruun. Fotograf: Holger Damgaard. Det Kgl. Bibliotek.

I Synder og Helgen er Konflikten af indvendig Natur, Stykket udviser i Stedet for en stigende en faldende Linje, Modspillet udfolder sig i Ord, men vises ikke – og Kontrasten (mellem Don Juan og Don Quixote), der kunde være gjort dramatisk frugtbringende, udviskes fra Akt til Akt mere og mere, saa de to store Fantasifigurer ved sidste Tæppefald næsten synes én og den samme! Men det er ikke Teaterkunst, det er Tankespind; det er ikke Skuespil, det er Læsedrama. (1939, s. 11)

Omvendt er der enighed om, at scenografien er vellykket. I *Jyllands-Posten* lægger anmelderen vægt på det, den visuelle regi har afstedkommet: "Det sceniske Stof er spansk Renæssance, en taknemlig Opgave for Scenesætteren, og man formelig mærkede hans Glæde ved at fremtrylle disse farverige Lys- og Skyggebilleder med de store spanske Maleres Kunst for Øje" (Børup, 1939).

Der er langt fra *Ingen* til *Synder og Helgen*. Regibemærkningerne har ændret karakter, og det religiøse har også bevæget sig fra det panreligiøse til en ren kristen referenceramme.

### Baaden – en færøsk fantasi om moral og magt

Borbergs mest kontroversielle stykke er uden tvivl *Baaden*, som blev opført på Det Kongelige Teater 19. april 1943, instrueret af den debuterende John Price (1913-1996). Borberg var på daværende tidspunkt selv en kontroversiel figur i den danske offentlighed, af hvilken han blev anset som tyskvenlig, særligt pga. sit engagement i Dansk-Tysk Forening. Måske derfor blev stykket indleveret og annonceret under pseudonymet Sigurd Hjaltland. Stykket blev først udgivet i 1969, og har indtil da kun været tilgængeligt i Det Kongelige Teaters arkiv og i Teatersamlingen på Det Kgl. Bibliotek.

Omstændighederne i forbindelse *Baadens* tilblivelseshistorie er komplekse, med skuespillere, der udvandrede i prøveforløbet, og beskyldninger inden premieren i det illegale blad *De Frie Danske*. Vi vil i det følgende primært beskæftige os med de aspekter, som omhandler selve værket og opførelsen.<sup>11</sup>

Stykkets handling er henlagt til Færøerne i sidste halvdel af 1800-tallet. *Settingen* var både usædvanlig og også potentielt kontroversiel, idet Færøerne allerede i april 1940 var kommet under engelsk besættelse. Et lokalt øsamfund har mistet deres bådsformand, og mens bådelauget og deres leder og tidligere bådsformand Gamle Ola overvejer deres fremtid og må vælge en ny formand, der kan sikre deres overlevelse, brydes deres sammenhold af lederen af naboøens laug, Dimun. Med sin nye og teknisk over-

legne båd tilbyder han båds mændene at gå ind i sit fællesskab med lovning om bedre løn og fangst. Et gammelt fjendskab mellem Dimun og Ola får Ola til at afvise dette. Tre af Olas mænd forlader ham. Presset af Præsten og Politimesteren, der ønsker forsoning, tilbyder Ola dog at bilægge striden gennem et giftermål mellem sit barnebarn, Biritta, og Dimuns søn, Lokki. Biritta ønsker ikke dette, da hun elsker den unge fisker og bådsformandskandidat Hakun Vitus. Men Ola beder hende stole på sig, og giftermålet viser sig at være et påskud for at afsløre, at Dimun er den tidligere bådsformands morder. Afsløringen falder sammen med, at jagtlykken vender: Grindehvalerne undslipper den nye båd, men fanges og slagtes i fællesskab af det gamle bådelaug.

Borberg er stærkt optaget af den sceniske korrekte fremstilling af den færøske kultur og mentalitet. Således indskærper han, "at det ikke drejer sig om et vildt og barbarisk Folkeslag", men om "den Mildhed, hurtige Opfattelse og Dannelse, der præger Færingen". Desuden lægger han vægt på den sproglige fremstilling og opfordrer til, at teatret søger "Samraad med herboende Færingen". Men "Med Hensyn til saavel den indre Tone som det ydre Udstyr maa Iscenesætteren ikke ofre kunstneriske Virkninger for at skabe et etnografisk Museum." (Borberg, 1969, s. 71-72). Borbergs insisteren på fremstillingen af det færøske miljø handler altså ikke om den naturtro scenografiske afspejling, men om væren og væsen.

Som tidligere nævnt var der stor ståhej om *Baaden*, inden den fik premiere. Borberg kom selv kritikken i møde forud for premieren i artiklen "Spil 'Baaden' som Pantomime" i *Berlingske Tidende* (1943, s. 8). Artiklen er interessant med henblik på at forstå hans sceniske tænkning og æstetiske overbevisning, hvor det tilsyneladende folkloristiske og lokale netop *ikke* er det:

Mit Stykke er ikke naturalistisk, jeg har aldrig været paa Færøerne, og hvis det alligevel er lykkedes mig at skabe et Billede af dem, er det sket ved digterisk Intuition. Men det er ægte Teater med en kraftig Handling, som udspilles i mit Yndlingsland "*fantasien*", hvor usædvanlige Mennesker



færdes. Færingerne er nemlig usædvanlige Mennesker, ikke blot nøjsomme og modige, men visionære og dybsindige. De udtrykker sig gerne i Ordsprog, og det passer mig. (ibid.)

Ved at slå på fantasien som helt central trækker han tråde tilbage til sit første dramatiske manifest. For Borberg er Færøerne et sted, der kan vække den fantasi, fordi de færreste på det tidspunkt har besøgt øerne.

Indholdsmæssigt er stykket en afsøgning af, hvem den rigtige leder er i et samfund. Svaret er den leder, der er den etisk overlegne og også har evnerne til at lede. Det handler om det indre kompas og ikke om, hvem der har det største og nyeste maskinel. Denne tematik er af nogle blevet tolket som en bekendelse til førerideologien (herunder umiddelbart efter besættelsen, af Fenger, 1945-47, s. 386-387),<sup>12</sup> men vores afsøgning af anmeldelserne i forbindelse med stykkets premiere har overraskende vist, at der ikke i samtidens reception ved premieren på Det Kongelige Teater blev peget på en nationalsocialistisk tolkning, modsat hvad f.eks. Johannes Møllehave har hævdet (1966, s. 174).

Vil man læse teksten kritisk, kan den voldsomme grindehvalscene læses som en kropsliggørelse af *Blut und Boden*, altså ideen om, at folket og jorden hører sammen. Men den kan også læses som en katarsisk scene i mere græsk forstand, hvor fangsten, blodet og opgøret baner vej for renselsen og således trækker tråde tilbage til Borbergs tidlige teatermanifest.

Trods stormvejret op mod premieren var anmelderne på tværs af aviserne enige om, både at de angivelige nazistiske sympatier ikke lod sig ane i iscenesættelsen, og at det var en ny kurs, Borberg var slået ind på, med noget, der kunne betegnes som et folkeligt melodrama eller sågar en folkekomedie (Brix, 1943; Erichsen, 1943; Falkenfleth, 1943). Haagen Falkenfleth (1875-1957) fra *Nationaltidende* pegede endda på, at man aldrig ville have gættet på, at dette var et stykke fra Borbergs hånd, hvis det var forblevet anonymt: "Nu, da han havde stukket sit Ansigt frem, genkendte man ham kun i spredte Replikker, hvor han lod sit sarkastiske lune glimte i hastige Strejflys og i nogle flygtige Paradokser og Aandrigheder"





Figur 5. Fra opsætningen af *Baaden* på Det Kgl. Teater i 1943 i Poul Kanneworffs dekorationer. Opsætningen var John Prices instruktørdebut. I hovedrollerne var Thorkild Roose som gamle Ola, Anna Borg som hans datter Biritta. Johannes Meyer spillede skurken Dimun, og Preben Lerdorff Rye hans anløbne søn. Der var i alt 22 skuespillere med replikker knyttet til opsætningen. Fotograf: H.J. Mydtskov. Det Kgl. Teater. Bragt med tilladelse fra Huset Mydtskov.

(Falkenfleth, 1943). Derudover blev der her lagt vægt på "de virkningsfulde pantomime-belysninger", men at man var langt fra det fantasiens land som Borberg tidligere har bevæget sig i (J., 1943). *Ekstra Bladet* opsummerer stykkets tema i arbejdersloganen "Enighed gør stærk",<sup>13</sup> og ser dermed "intet nyt i Stykket". Vedrørende den sceniske fremstilling, noterer anmelderen, at "Tableauerne var brogede og tog sig rent billedligt godt ud," og at der ydedes

”god Skuespilkunst”, omend karakterfremstillingen af ”Typerne hørte mere hjemme i Fantasiens Verden end paa de smaa barske Øer i Atlanten” (Larsen, 1943).

*Politiken*, som havde afsløret, at det var Borberg, der var forfatteren bag stykket, valgte kun at bringe en foromtale (Hr. Bert, 1943), men ingen anmeldelse. Senere samme uge fulgte en notits om stykkets premiere i Hamborg. Skyldtes denne udeladelse, at man valgte at give Borberg den kolde skulder, eller at der ikke var noget at komme efter? Endelig var *Kristeligt Dagblad* kritiske i forhold til selve skildringen af det færøske miljø og manglende viden om færingernes forhold til tro (Jørgensen, 1943). Denne kritiske læsning af lokationen, ikke selve ideen, blev ’dementeret’ ved at citere *Fædrelandets* meget positive anmeldelse dagen efter (”Fædrelandets Kritik”, 1943).

Så hvad handlede *Baaden* om for anmelderne? Svend Erichsen (1903-1984) fra *Social-Demokraten* sammenfatter således: ”Men hvad er det, der sejrer i det Borbergske Folkeskuespil, hvad er det Fiskerne i det gamle Baadelaug til syvende og sidst staar sammen om? Det kan – i nem forkortning – siges med et eneste ord: Spæk!” (Erichsen, 1943). Det var det materielle, der ved siden af sammenholdet, kom til at fylde i samtidens læsning. Var samtidens anmeldere under pres fra besættelsesmagten i forhold til Svend Borberg? Det virker lidet plausibelt, da der netop havde været bragt en del kritiske artikler om Borberg og stykket op til premieren. Pressen var frem til august 1943 under dansk kontrol.

Stykket fremstår også i dag som et stykke folkloristisk hjemstavnsdramatik med en nerve, som man ligeledes finder i Borbergs første værk, *Ingen*. Det virker hverken fortænkt eller konstrueret, som hans 1930’ dramaer blev kritiseret for at være. Det visuelle landskab har flyttet sig fra *Cirkus Juris’* avantgardistiske lysaviser og de mytiske, fiktivt-historiske landskaber i *Synder og Helgen*. Hvor de to første dramaer foregår i et fantasiens alle- eller ingenmandsland, og det næste i et mytisk landskab, er *Baaden* i den grad lokal.

### Den dramatiske stemme

Borberg havde som teatermand mange stemmer: Han var ikke blot dramatiker og kritiker, men optrådte også som skuespiller og fungerede som instruktør. Borbergs dramatik stritter formmæssigt i mange retninger som en form for eksempeldramatik, og det er tydeligt, at vi som læsere i dag læser ham anderledes end hans samtidige – muligvis fordi hans anmeldere oftest forstår hans tekster i samspil med den sceniske realisering. Denne levede ikke altid op til Borbergs egne visioner, der på mange måder nok var i tråd med internationale tendenser, men som var forud for det danske teater. Eksempelvis oplever vi en forbindelse mellem *Ingen* og *Baaden*, mens hans anmeldere ser stykket som et markant brud. Ved en samlet analyse bliver det tydeligt, at Borberg eksperimenterer sig gennem en række dramatiske genrer, der også afspejler især internationale teatertendenser igennem en periode på næsten 25 år. Men hvad er Borbergs dramatiske DNA, hans stemme?

Hvis vi kigger på replikkerne på tværs af værkerne, er der stor variation i stilen. I *Ingen* er de korte og knappe, hvor der nærmest snappes efter vejret igennem tegnsætningen, som da den rejsende, der lignede Victor, som han så ud før krigen, har myrdet Eva, og Victor påtager sig skylden overfor Martha:

*Martha* (hastigt ind fra højre): Victor! Hvad er her sket (ser Evas Lig) Eva! – hvem har gjort det?

*Victor*: Ingen og alle.

*Martha*: Har du gjort det, Victor, – har du gjort det?

*Victor*: Ja, det var mig. Se: min Kniv! – Det var mig. (VIII.7, s. 151)

*Cirkus Juris* har en anderledes rytme i sproget og ortografien. Her veksles imellem dialog i prosa og versificeringer. Det er ikke kun skuespillerne på scenen, der interagerer – også lysreklamer og skilte indgår med sproglige kommentarer til det, der sker på scenen. I retssagsscenen fornemmer man musikaliteten i bl.a. Orke-

stermandens replik, det konkluderer og skaber rytmisk fremdrift i forhold til den filosofiske problemstilling om skyld og uskyld for de siamesiske tvillinger:

*Forsvareren:* Denne Sag er alle Menneskers sag. For alle dømmer vi, og alle bliver vi dømt. Og dét, vi kalder Retfærdighed, er blot den Uret, vi er flest om.

*Dommeren* (vrider sig): Denne Sag er dog noget for sig. Det drejer sig jo ikke om ét Menneske, men om to forskellige Individier.

*Orkestermanden:* Den Ene er dog To! (Bum). (IV.10, s. 86)

*Synder og Helgen* udruller anderledes tænksomme replikker som f.eks. i Juans dødsscene, hvor Borbergs freudianske tilgang beskriver sammenhængen mellem kvindens kærlighed til den elskede og moderkærligheden:

*Aldonza:* I er saa tapre naar det gælder Drømme. Men Kvindens Kærlighed har mere Mod. For den, hun elsker, maa og maa hun elske, med Fejl og Mangler, ganske som han er. Naar Kvinden elsker, er hun altid – Mor. Hvad Drengen gør, – saa er det hendes Dreng. For hun er hans.

*Juan:* Du har nok Ret. Endnu i Fødslen har vi lidt Instinkt. Vi hilser Verden med et Rædsesskrig. Vi føler, at sammen, helt helt sammen, som vi var med Mor, det skal vi aldrig mere være. (Synker sammen). Nu blev her koldt og mørkt.

*Aldonza:* I tror, at Kærlighed er at erobre, at elske er at eje. Nej, at elske er at tilhøre - ja tilhøre nogen.

*Juan* (rejser sig frysende): Tilhører nogen? (Gaar usikkert over med det lille Madonnabillede, standser ud for Brønden. De andre rejser sig og følger lidt efter.) Og jeg har ene tilhørt Drømmen, ja. Men hvorfor har den ikke tilhørt mig? Maria, Marietta! (I stigende Raseri og Fortvivlelse). Vi kaster Bønnen imod Himmelvæggen, som Børn, der spiller Bold imod en Mur. Naar Himlens Tomhed slynger

den tilbage, saa griber vi den atter, ler af Lykke og takker Himlen for den store Naade [...]. (IX.7, 110-111)

*Baaden* har kortere mere jordnære replikker, som da de frafaldne bådelaugsfolk kommer tilbage til det oprindelige bådelaug og gamle Ola frasiger sig rollen som leder:

*Per*: Vi mente ikke noget Ondt, men Dimun –

*Påll*: Kan det blive ved det gamle? At vi bliver ved din Baad?

*Ola*: Nej. For jeg vil ingen Baad have mere. Det jeg har at sige, det faar jeg nok sagt uden. Jeg skænker Baadelaug<sup>et</sup> Baaden. At sige: saa længe det er enigt. Bliver I uenige, saa skal Hakun have den. (IV.12, s. 197)

Selvom Borbergs stemme som dramatiker i hans dialog synes at trække i mange retninger og ændrer sig markant gennem årene, vil vi alligevel pege på nogle gennemgående træk, der løber som en rød tråd gennem værket – det vandmærke, der skinner gennem hans oeuvre på trods af de forskellige genremæssige udtryksmåder.

Først og fremmest viser masken sig som en bærende dramaturgisk konstant. Dette kommer både til udtryk i Borbergs sceniske udtryksform, hvor den sceniske handling skal kunne stå for sig selv, og i det tematiske indhold, der handler om kompleksiteten og dobbeltheden i det at være menneske, det at bære masker, det at have en identitet. Tråden løber hele vejen fra *Ingens* ansigtsløse maske til diskussionen om offentlig anseelse og indre moral i *Baaden*. Vi finder allerede masketematikken i det tidlige fælles værk *Vort Hjerte*, hvor den smukke skuespillerinde Rachel besvarer professor Liberts ønske om at finde "ind til Sjælen" med: "Vi er kun Masker" (III.11, s. 124).

Dernæst er dramatikens appel til *fantasien* både i iscenesættelsen og hos publikum konstant. Set som et samlet oeuvre bliver det desuden tydeligt, at Borberg i sin dramatik ikke blot skifter stemme for at spejle sin tid – som en svamp, der suger europæiske

teatertendenser til sig. Han eksperimenterer sig også igennem de dramatiske genrer: ekspressionistisk stationsdrama i *Ingen*, Pirandello-sk ide-/identitetskomedie og Brechtsk *Verfremdung* i *Cirkus Juris*, tragisk patos i *Synder og Helgen* og endelig folkloristisk hjemstavnsdramatik i *Baaden*.

Interessen for det spirituelle, som Borberg i sit tidlige teatermanifest betonedede som centralt for teatret, udspringende af dets kulturelle oprindelse, kommer til udtryk igennem hele forfatterskabet sammen med en gennemgående interesse for det etiske og moralske. Fra de to bifigurer Martha og Manu i *Ingen*, der besidder en gådefuld adgang til det åndelige, over *Cirkus Juris'* etiske diskussion af det gode og det ondes dobbelthed i mennesket til det eksplicit religiøst-moralske tema i *Synder og Helgen*. I *Baaden* sættes folketroen, kropsliggjort i Sunniva, der kan tale med de døde, overfor den institutionaliserede tro i form af præsten.<sup>14</sup> I Borbergs værker ses yderligere en tematik omhandlende forståelse af splittede mennesker og kimen til både det gode og onde hos alle.<sup>15</sup> Endelig ser vi i dramatikken et gennemgående tema omhandlende den fri seksualmoral, som kun i *Baaden* synes fraværende.

Derudover hæfter vi os, som vi har vist i de enkelte analyser, særligt ved Borbergs markante regi, som det ses i hans karakteristiske regibemærkninger, hvor det sceniske, visuelle udtryk er betydningsbærende i såvel scenografi og lyssætning som spillestil og stemmeføring. Det er således snarere i den visuelle stil i regibemærkningen og ikke i selve replikkerne, at vandmærket ligger. Med anvendelsen af regibemærkningen som betydningsbærende fortællerinstans<sup>16</sup> indskriver Borberg sig i traditionen fra blandt andre August Strindberg (1849-1912) og Henrik Ibsen (1828-1906) – og i bredere, international sammenhæng en dramatik som Eugene O'Neill (1888-1953). At Borbergs dramatik af samtidens anmeldere til tider ansås som bedre egnet til læsedrama, beror sandsynligvis i høj grad på, at dansk teater var usædvanligt længe om at optage de modernistiske sceniske tendenser, som Borberg selv var fortaler for.

Vi taler her i 2020'erne ofte om udfordringen ved, at ikke blot juridisk dømte, men også kunstnere og forskere, der anses for mo-

ralsk anløbne, slettes fra den kunstneriske kanon og historie. Borberg fremstår både i sin biografi og dramatik som en uhyre kompleks person. Der er ingen tvivl om Borbergs åbenlyse relation til besættelsesmagten og opbakningen til samarbejdspolitikken frem til dens ophør i august 1943, hvor også hans egne relationer til det tyske diplomati ophører. Ikke desto mindre kan det være nødvendigt at undersøge netop disse kunstners virke og betydning.

I denne artikel har vi undersøgt Borbergs dramatiske forfatterkab som en del af den danske dramatiske historie, skrevet af en af mellemlkrigstidens fremtrædende kulturpersonligheder, der i sit virke for at indføre såvel ny teori som et nyt dramatisk repertoire har haft en markant betydning. Ved at fokusere på den samtidige reception, og ikke den senere receptionshistorie efter besættelsen, sættes især *Baaden* i et nyt lys.

Særligt stykket *Ingen* er markant med den for sin tid meget moderne visuelle æstetik og vil i dag, hvor man har en anden forståelse for den visuelle vision og spillestil, der ligger implicit i stykket, sceneteknisk kunne forløses. Med dette stykke har vi et sjældent eksempel på et dansk ekspressionistisk drama om identitetstab og krigstraumer, som er værd at genopdage, og måske også genoptage.

## REFERENCER

- Abell, K. (1936, 14. februar). Ungdommen og Teatret. *Langelands Social-Demokrat*, 4-5.
- Barfoed, N. (1981). Don Juan forenet med loven. I L. Holst & A. Henriksen (red.), *Frigørelse. Humaniora, digtning og sprog* (s. 275-280). GMT.
- Berg, H. van den, Hautamäki, I., Hjartarson, B., Jelsbak, T., Schönström, R., Stounbjerg, P., Ørum, T. & Aagesen, D. (red.). (2012). *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*. Rodopi.
- Borberg, S. (uden år). *Stambul brænder. Ballet-Pantomime* [upubliceret]. Det Kgl. Bibliotek, *Teatersamlingen*.



- Borberg, S. (1913). *Den sejrende Type: Humane Visioner*. J.S. Jensens Forlag.
- Borberg, S. (1918). *Krig og køn. Bidrag til en erotisk ny-orientering*. Kbh.: Hasselbalch.
- Borberg, S. (1919). Skuespillets Forfald. *Litteraturen. Nordens kritiske revue*, 465-480.
- Borberg, S. (1920). *Ingen. Skuespil i 8 Faser*. Steen Hasselbalchs Forlag.
- Borberg, S. (1935). *Cirkus Juris eller De siamesiske Tvillinger*. Gyldendal.
- Borberg, S. (1935). *Ingen. Skuespil i 8 Faser*. Danmarks Radio.
- Borberg, S. (1939). *Synder og Helgen. Tragedie*. Gyldendal.
- Borberg, S. (1940). *Susanna. Libretto til Opera Buffa eller Musical Comedy 3* [upubliceret]. Privateje.
- Borberg, S. (1943, 18. april). Spil 'Baaden' som Pantomime. *Berlingske Tidende*, 8.
- Borberg, S. (1946). *Dansk Teater og den store Stil* [radioforedrag, 1. februar 1942 kl. 19.00-19.30 i Danmarks Radio]. Retsdokumenter vedr. Svend Borberg, Østre Landsret, bilag 3H. Rigsarkivet.
- Borberg, S. (1969). Baaden. Skuespil fra Færøerne i fire akter. I O. Jacobsen (red.), *Fra Færøerne: Úr Føroyum* (bd. 5, s. 69-105). Dansk-færøsk samfund.
- Borberg, S. (2012). *Aabenbaringens sted. Teaterkritik i udvalg*. Multivers, Selskabet for Dansk Teaterhistorie.
- Børup, M. (1939, 17. november). Dansk Skuespil-Premiere paa Det kongelige Teater. Svend Borbergs refleksionsdrama om Don Juan og Don Quixote. *Jyllands-Posten*, 6.
- Boye, I. (1988). *Forfængelighedens pris*. Cicero.
- Bredsdorff, T. (1998). *Magtspil. Samtalen i teatret – samtale med teatret: europæiske familiestykker* (2. udg.). Dansk lærerforening.
- Brix, H. (1935, 9. februar). Cirkus juris Premiereren på Det kongelige Teater. *Dagens Nyheder* (tidl. *Nationaltidende*), 3.
- Brix, H. (1939, 17. november). Stor Spansk Aften paa Det Kgl. Teater. *Berlingske Tidende*, 10.
- Brix, H. (1943, 20. april). Et Folkespil paa Det Kgl. Teater. *Berlingske Tidende*, 5-6.

- Christensen, M.F. (2021). Ekspressionisme og dionysisk livsangst i Svend Borbergs *Ingen. Spring, 48, Øjeblikbilleder fra 1920*, 176-187.
- Christiansen, N.F. (2002-2005). Gør din pligt og kræv din ret. I *Danmarkshistorien på lex.dk*. Hentet 3. oktober 2022 fra [https://danmarkshistorien.lex.dk/G%C3%B8r\\_din\\_pligt\\_og\\_kr%C3%A6v\\_din\\_ret](https://danmarkshistorien.lex.dk/G%C3%B8r_din_pligt_og_kr%C3%A6v_din_ret)
- Engberg, H. (1955). Svend Borberg. I O. Restrup (red.), *Danske Digtere i det 20. Aarhundrede. Fra Johannes V. Jensen til den unge Lyrik* (Ny Samling, Fra Marie Bregendahl til den unge Prosa, s. 189-200). Gad.
- Engelbrechtsen, S. (1966). *Dansk dramatik fra Borberg til Branner. Borgen*.
- Erichsen, S. (1943, 20. april). Baaden på Det Kgl. Svend Borbergs nye Skuespil er et effektivt melodramatisk arbejde, farverigt iscenesat af John Price. *Socialdemokraten*, 9.
- Falkenfleth, H. (1943, 20. april). Folkeligt Færø-Spil på Det Kgl. Teater. *Nationaltidende*, s. 9.
- Fenger, H. (1945-1947). Nazistisk propaganda og aandelig infiltration. I V. la Cour (red.), *Danmark under Besættelsen* (bd. 2, s. 367-392). Westermann.
- Fædrelandets Kritik (1943, 21. april). *Kristeligt Dagblad*, 4.
- G., Chr. (1923, 17. november). Det kgl. Teater. *Den til Forsendelse med de Kongelige Brevposter privilegerede Berlingske Politiske og Avertissementstidende*, 7.
- G.W. (1923, 17. november). Det kgl. Teater. *Social-Demokraten*, 5.
- G.W. (1939, 17. november). Sv. Borberg-Premieren paa Det kgl. Teater. *Nationaltidende*, 7.
- Gelsted, O. (1939, 19. november). Svend Borberg paa Det Kgl. *Arbejderbladet*, 7.
- Halvorsen, F. (1945, 18. januar). Nationaltheatret. Svend Borberg: "Båten". *Aftenposten*, 3. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_dig\\_avis\\_aftenposten\\_null\\_null\\_19450118\\_86\\_29\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_dig_avis_aftenposten_null_null_19450118_86_29_1)
- Hardis, A. (2003). *Æresretten*. Lindhardt og Ringhof.
- Hardis, A. (2022). *Pibende hængsler. Socialdemokraterne og den tyske fascination under besættelsen*. Gyldendal.

- Hesselaa, B. (2006). Ekspressionisme og moderne teaterkritik – Svend Borberg. I S. Schou, L.H. Kjældgaard, B. Hesselaa & J. Isaksen (red.), *Dansk litteraturs historie* (bd. 4: 1920-1960, s. 133-139). Gyldendal.
- HI. (1923, 17. november). Omkring "Ingen". *Den til Forsendelse med de Kongelige Brevposter privilegerede Berlingske Politiske og Avertissementstidende*, 7.
- Hjartarson, B., Kollnitz, A., Stounbjerg, P., & Ørum, T. (red.). (2019). *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950* (bd. 36). Brill Rodopi.
- Hr. Bert, (1943, 17. april). Baaden paa Det kgl. Teater. *Politiken*, 11.
- Iser, W. (1983). *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Johns Hopkins University Press.
- J., C.Th. (1943, 20. april). "Baaden" med fin Besætning paa Det Kgl. Teater. *Berlingske Aftenavis*, 4.
- Jørgensen, A.M. (1943, 20 april). Forstemmende Folkeskuespil. *Kristeligt Dagblad*, 5-6.
- Kallenbach, U. (2018). *The Theatre of Imagining: A Cultural History of Imagination in the Mind and on the Stage*. Palgrave Macmillan.
- Kistrup, J. (1967). Svend Borberg. Det sprængte Menneske. I T. Brostrøm & J. Kistrup (red.), *Dansk litteraturhistorie. Fra Tom Kristensen til Klaus Rifbjerg* (2. udg., bd. 4, s. 416-423). Politikens Forlag.
- Kvam, K. (1981). 20'ernes danske dramatikere. I T. Brostrøm og M. Winge (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede* (bd. 2, s. 95-106). G.E.C. Gads forlag.
- Kvam, K., Risum, J., & Wiingaard, J. (red.). (1992). *Dansk teaterhistorie*. Gyldendal.
- Larsen, Th. (1943, 20. april). Kongelig Première. *Ekstra Bladet*, 7.
- Lawaetz, A., & Kallenbach, U. (2022). "Svend Borberg: Punktummet, der ikke blev sat: Uopdagede værker fra en dramatiker med europæisk udsyn", *Peripeti*, særnummer om dansk teater 300 år, s. 24-39.
- Levy, L., & Borberg, S. (1921). *Vort Hjerte*. København.
- Lindtner, N.C., & Sandvej, K. (red.). (1971). *Vor tids Hvem skrev hvad. Referatbind (Danmark og udlandet)*. Politikens Forlag.

- Mai, A. -M. (2002). Moderne digtning i dansk litteratur i tiden fra 1900 til 1940. I A.-M. Mai (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede* (4. udg., bd. 1, s. 485-565). Gad.
- Møllehave, J. (1966). Svend Borberg og Sven Clausen. I F. Nielsen & O. Restrup (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede* (Ny forøget og revideret udgave, bd. 2, s. 167-188). Gad.
- Munk, K. (1935, 9. februar). Cirkus i Det Kongelige. *Dagbladet. Roskilde Dagblad*, 4.
- Normann, I.C. (1936, 20. april). Dansk Teater. *Langelands Social-Demokrat*, 6-7.
- Northam, J. (1971). *Ibsen's dramatic method* (2. udg.). Universitetsforlaget.
- Palsbo, Ole. (1939, 17. november). Borbergs Don Juan Drama paa Det Kongelige Teater. *Nationaltidende*, 4.
- Petersen, T. (1981). Fra ekspressionisme til fascisme? Om Svend Borbergs forfatterskab. *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 2(2), 141-164.
- S., H. (1935, 9. februar). Cirkus Juris på det kgl Teater. *Politiken*, 7-8.
- S.H. (1935, 9. februar). Premiereren paa "Cirkus juris". Et konstrueret Opus i Belysning af moderne Teaterteknik. *Børsen*, 7.
- S.L. (1923, 7. november). Teatrene. *Politiken*, 8.
- Schyberg, F. (1935, 9. februar). Cirkus Juris var et interessant dramatisk eksperiment. *Den til Forsendelse med de Kongelige Brevposter privilegerede Berlingske Politiske og Avertissementstidende*, 7-8.
- Schyberg, F. (1939, 17. november). Don Juan som Ridder af den bedrøvelige Skikkelse. *Politiken*, 11-12.
- Sejr for Fru Thit Jensen (1934, 24. august). *Roskilde Dagblad*, 5.
- Serup, M.G. (2011). Stemmeprøver. *Kulturo*, 17(32), 71-76. [http://kulturo.dk/wp-content/uploads/kulturo\\_32-færdig3-9.2.2011.pdf](http://kulturo.dk/wp-content/uploads/kulturo_32-færdig3-9.2.2011.pdf)
- Svendsen, E. (2002). Kjeld Abell. I A.-M. Mai (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede* (4. udg., bd. 1, s. 400-409). Gad.
- Teater og Koncert (1935, 29. maj). *Fyens Stiftstidende*, 10.

- Thomas, D. (1967). Dansk drama i skyggen af magtpolitikken: Teatrene, repertoire, kritikken. I H. Hertel (red.), *Tilbageblik på 30'erne* (s. 94-151). Stig Vendelkær.
- Thomas, D.B. (1969). *Tradition and innovation: A study of the influence of German theatre and drama in Denmark between 1914 and 1939* (ph.d.-afhandling). University of Cambridge.
- V.V. (1923, 17. november). Det kgl. Teater. *Nationaltidende*, 7.
- Wieth-Knudsen, A., & Borberg, S. (1932). *Det store Mørke. Opera i tre Akter efter et Drama af Poul Knudsen* (også med tysk tekst; C. Wechselmann, overs. ). C. F. Kahnt.

## NOTER

- 1 Borbergs eksklusion fra Forfatterforeningen i forbindelse med Æresretten og hans retssag ved By- og Landsretten behandles af Arne Hardis i *Æresretten* (2003). Vi behandler hans eksklusion af Danske Dramatikeres Forbund og retsopgøret i en kommende artikel
- 2 Tak til Henrik Borberg (Multivers), Christina Riis Volder (Det Kgl. Teater), Martin Mydtskov Rønne (Huset Mydtskov) og Freddie Haaber Pagh.
- 3 Ud over den her behandlede dramatik indeholder Borbergs værkproduktion desuden en række urealiserede værker, blandt andre *Susanna*, en komisk opera skrevet i 1940, og *Stambul brænder*, en pantomimisk ballet udviklet gennem flere versioner i årene 1923-43. Disse værker undersøger vi i artiklen "Svend Borberg: Punktummet, der ikke blev sat. Uopdagede værker fra en dramatiker med europæisk udsyn" (Lawaetz & Kallenbach, 2022). Borbergs virke som kritiker er udgivet i udvalg ved Per Lykke i *Aabenbaringsens sted. Teaterkritik i udvalg* (Borberg, 2012).
- 4 Se bl.a. Kallenbach (2018).
- 5 Udsendt i Danmarks Radio d. 1. februar 1942 kl. 19.00-19.30.
- 6 Borbergs først opførte stykke var imidlertid *Vort Hjerte*, skrevet sammen med Louis Levy (1875-1940), der samme år havde premiere på Det Kgl. Teater (Levy & Borberg, 1921). Stykket er en freudiansk farce om professor og politiker Liberts og skuespillerinden Rachels undertrykte kærlighed genopdaget via en falsk spiritistisk seance. Ifølge Boye tilskrives Borberg en del filmmanuskripter sammen med Poul Knudsen under pseudonym, bl.a. *Abeklotnen*, *Mørket* og *Det springende punkt*. Han skulle i alt have skrevet 12 filmmanuskripter, delvist bevaret i Svend Borbergs arkiv, primært til Nordisk Film.
- 7 23. maj 1935 udsendte Danmarks Radio *Ingen. Hørespil i 8 faser* bearbejdet for radio af Svend Borberg.

- 8 En rundhorisont er et stort buet bagtæppe, der går fra gulv til loft, og som ved belysning kan give en fornemmelse af uendelighed.
- 9 Borberg udgav i 1932 operaen *Det store mørke* med surrealistiske træk, på tysk og dansk, i samarbejde med Asbjørn Wieth-Knudsen og bearbejdet på baggrund af Poul Knudsen's drama fra 1919. Vi kan ikke finde oplysninger om, hvorvidt værket er blevet realiseret.
- 10 Stykket vandt i august 1934 en delt andenpræmie ved Danske Dramatikeres årlige konkurrence. Men der findes allerede et udkast fra 1931 med titlen "Tvillingerne. Et Tankespil". Det færdige stykke fra 1934 beskrives af den ene dommer, kritikeren Frederik Schyberg, som et stykke i Pirandello-stil, der behandler et juridisk problem ("Sejr", 1934).
- 11 Dette beskæftiger vi os med i en kommende artikel.
- 12 En tolkning af *Baaden* som "nasjonalsocialistisk forkyndende" ses i forbindelse med den norske premiere 17. januar 1945 på Nationaltheatret, i *Aftenposten* hos Finn Halvorsen (1893-1960), som åbenlyst bekendte sig til Nasjonal Samling og den nationalsocialistiske ideologi (Halvorsen, 1945). Det er især symbolikken i Hakun som "fører" qua sit fund af sejersstenen, Halvorsen hæfter sig ved. For et tidligt eksempel på efterkrigstidens reception af *Baaden* som pronazistisk se bl.a. Fenger (1945-1947). Senere peger Kistrup på en tvetydighed, hvor *Baaden* "på én gang kan ses som en opfordring til nationalt sammenhold og en bekendelse til førerprincippet og den gamle nordiske tro" (1967, s. 423).
- 13 Senere beskrevet som "solidaritetens grundformel" (Christiansen, 2002-05).
- 14 Dette tema går også igen i Borbergs ikkerealiserede værker *Susanna* og *Stambul brænder*.
- 15 Vi ser desuden en respektfuld omgang med den ikkevestlige kultur og historie i Borbergs upublicerede, uopførte værker, *Susanna* og *Stambul brænder*.
- 16 Se f.eks. John Northams *Ibsen's dramatic method* (1971).