

Grænseland uden grænser

Et blik på Erling Jepsens dramatik

Af Bent Holm

Erling Jepsens roman *Kunsten at græde i kor* (2002) gav forfatteren et betydeligt folkeligt genembrud. Stemmen i bogen tilhører barnet, en vis Allan Jensen, som har visse lighedstræk – og ikke blot i form af navnet – med sin forfatter. I fortsættelsen *Med venlig deltagelse* (2006) er Allan blevet en kendt forfatter. Året efter dramatiserede Jepsen den som en blanding af folkekomedie og absurd-psykologisk gyser.

Den store bevågenhed knytter sig tydeligvis til romanerne. Ikke desto mindre er forfatter-skabet, ud over romanerne, både langvarigt, omfattende og mangfoldigt. Jepsen er ikke bare en sønderjysk socialrealist. Det handler ikke mindst om dramatik i en række genrer. Men som Jess Ørnbo har formuleret det: »Man skriver ikke ustraffet dramatik i Danmark«.¹

Det følgende er forsøgsvis læsninger af dramatikken ud fra en specifik optik. Et bestemt spor udsepareres i et udvalg af skuespiltekster og forfølges perspektiverende på tværs af genrer. Et spor, som i høj grad handler om konstruktion af virkeligheder.

Fædre, mødre, Sønderjylland

Erling Jepsen, f. 1956 i Gram i Sønderjylland, debuterede 1977 med radiospillet *Kiks med kniv og gaffel*. Siden har han været *full time* dramatiker/forfatter. Efter radiodebuten fulgte fra 1981 en række tv-spil, indledt med *Polledreng kommer hjem*. Fra 1985 – med stykkerne *Strengt fortroligt* og *Havens elsker* – blev han tillige en produktiv scenedramatiker og har siden *Ingen grund til overdramatisering* (1999) desuden været aktiv som romanforfatter. I både romaner og skuespil optræder alter egoet Allan Jensen.

I den samlede masse af Jepsens dramatiske produktion skiller en række tekster sig ud i kraft af deres særlige prægning af en specifik matrix: formelen far, mor og børn. Matrix kan regnes fra *Når bare det kommer fra hjertet* (1995), radiospillene *Rejsen til Sankt Hans* og *På Sankt Hans* (sendt 1996 og 1998), og *Muhammad Ali svigter aldrig* (1997) og videre op gennem det følgende årti. Det er stykker med afsæt i et indeklemt og afsondret Sønderjylland. Med brændpunkt i forvaklede relationer mellem køn og generationer. En vagtsom mentalitet, der oplever omverdenen som en potentielt truende fremmedhed. En latent paranoia for en sikkerheds skyld. Paraderne er permanent parat.

Den fabel, tekst-komplekset udskiller, handler om et smertefuldt mix af forelskelse og forbitrelse i bindingerne mellem ophav og afkom, drevet af endeløs ømhedstørst og grænseløs svigt-følelse, tilsat diverse emotionelle afpresninger, svingende mellem trusler og ynk. Et genkommende træk er faderens anstalter til at tage livet af sig med jagtgeværet. Hele det følelsesmæssige øko-system holdes i gang ved forskydninger og skift i karakterernes alliancer og fremtidsprojekter. Sulten efter kærlighed og anerkendelse æder den enkelte karakter op, eller gør ham/hende destruktiv i forhold til de nærmeste. Skriget om nærhed indebærer

potentielt overgreb. I høj grad i form af psykologiske kvælergreb. Men på det helt traumatiserende plan i form af fysisk, og det vil sige seksuelt, betændte relationer, nærmere betegnet incest. Faderfigurens intime overgreb mod datteren, Allans søster, med hendes derpå følgende angstpsykotiske lidelse er det uden sammenligning mest traumatiserende smertepunkt i denne gruppe af spil. De ømme følelser mellem mor og søn, trygheden og nærheden, er et værn mod den truende eller hæmmende instans, som repræsenteres af faderen. Sønnens opgør med faderen er alt i alt et drivende projekt. Det trækker mytisk energi fra Ødipus-skikkelsen i dramatik og psykologi. Men moderens omsorg for afkommet er nogenlunde lige så mineret som faderens hunger.

Den fatale sofa i romanen og filmen *Kunsten at græde i kor* og i romanen og dramaet *Med venlig deltagelse* (2008) er stedet for opfyldelsen af den faderens neurotiske trykbehov. Samme sofa stod der imidlertid allerede i forstadiet og forstudiet *Muhammad Ali svigter aldrig* ti år tidligere. Her er det mor og Allan, der drømmer om en tilværelse uden faderens grådabile forstyrrelser. Hen mod slutningen opstår situationen, hvor de to på sofaen finder sammen i øm nærhed, og »han putter sig ind til hende« (74) i en samlet front mod faderen. Der lægges herefter op til, at Allan i pubertær kulde forårsager faderens død.² Men sønnen ender med at likvidere sig selv. Tilsvarende i Sankt Hans radiospillene. Her er moderen nærmest ved at kvæle den arme psykotiske søn i tvangsfodring med sin hjemmegjorte medisterpølse.

I *Med venlig deltagelse* drejes konstruktionen da også 180 grader i forhold til *Kunsten at græde i kor*. Nu er det ikke faderen, der er det ene monstrøse omdrejningspunkt. Nu handler det for alvor om moderen. I den mordgåde, forfatteren sætter sig for at løse – hvem slog *egentlig* min far ihjel? – peger pilen kraftigt på hans mor, mens faderen skifter rolle fra bøddel til offer. I sidste instans er den, der måske kandiderer allerstærkest til morder-rollen imidlertid... forfatteren selv. Dermed er historien ført tilbage til et strømførende udgangspunkt: Sofokles' *Ødipus*, hvor hovedkarakteren efterforsker, hvem der er gerningsmand til fadmordet, og til slut må se i øjnene, at det er han selv.

Matrix-teksterne peger således i flere forskellige retninger. Selve dette, at fokus ikke ligger fast, at man ikke bare kan identificere far som ondskab og mor som ømhed, at optikken er skrøbelig og ustabil, viser hen mod nogle felter i konstruktionen af Jepsen-værket, som peger ud over den tilsyneladende realisme: de flydende, undertiden drømmeagtige tilstande.

Fokus flimrer

Den skyldige, »morderen«, kan i matrix-teksterne være faderen; det kan være moderen; og det kan være sønnen. Fokus flimrer, selv inden for den samme motiv-kreds eller for den sags skyld samme tekst. En klar tematisk tilgang kolliderer. Udvides perspektivet, og inddrages flere stykker, tegner der sig et billede med mere omfattende implikationer end blot dette, at det kan være en svært at orientere sig i familielabyrinten.

Rent dramaturgisk er Jepsens dramatik ofte overordnet bygget op med anslag, konflikt-optrapning m.v. frem til en forløsning af den ophobede spænding. Zoomer man ind på karaktererne, opløses overblikket imidlertid i diffusitet og famlende usikkerhed.

Diffusiteten kan gestaltes i dialogen som udtryksregister. Samtalen tjener til mere at undgå end at indgå kontakt, mere at afværge end at opnå nærhed. Talen dækker over angsten for kontroltab, maskerer rædslen for afsløring af magtesløshed eller diskutabile motiver. Modsigelser og modsætninger i form af svigtende sammenhæng mellem spil og kompetence eller selvfølgelige attituder til gru og afmagt gør dialogen åben. Selviscenesættelsen, rollespillet, er en i sig selv tematisk drivende dynamik.

Tilsvarende kan karaktertegnning og interrelationer falde fra hinanden ved nærmere eftersyn. I *Med dame på og hele lortet* (1990) er tre karakterer i spil. En kvinde, der lever i kælderniveau i en baggård; en voldelig, psykopatisk mand; og en veg fyr med en vag fortid. De to første bærer de energiske navne Liv og Ulf, over for det mere nølende Bjarne. De karambolerer i uforudsigelige mønstre og kombinationer, der hver gang er lige overbevisende, bortset altså fra, at de dementerer, hvad der var dagsordenen for to sekunder siden. De drivende kræfter ligger i subjektive indskydelser, spontane længsler og planer, frem for i objektive kriterier for sandt og falsk, rigtigt eller forkert. Midt i stykket hedder der f.eks.: »*Liv*: Jeg vil ikke ha du er her, når han kommer, men jeg tør heller ikke være her alene [...] Måske ville det bedste være at vi stak af herfra – nu. *Bjarne*: Ku du tænke dig det? *Liv*: Ja! Og nej [...]« (44). I den følgende scene er hun så sammen med Ulf. Scenen slutter sådan her:

Du må ikke gå fra mig, vel? Du må slå mig, hvis du vil, men du må ikke gå fra mig. Vel? Det må du ikke, Ulf. (*Han fikserer hende, gør ikke mine til at ville slå. Så smider hun bukserne og virker ret udfordrende*) *Liv*: Jeg tror jeg har lyst til at være lidt alene. (*Han reagerer ikke*) *Liv*: Hørte du hva jeg sagde? (*Da han ikke svarer, gentager hun sin replik med tydelig diktation*) *Liv*: Jeg har lyst til at være lidt alene. (*Det hjælper ikke*) *Liv*: Jeg vil gerne ha du går, Ulf. (*Han går – men standser i døren og vender sig mod hende. Hun stamper i gulvet, er hysterisk*) [...] *Liv*: GÅ SÅ! GÅ SÅÅÅÅÅÅÅ! (*Han vil hverken gå – eller slå hende*). (61)

Impulserne rykker i alle retninger på en gang. Udsagn og handlinger ophæver sig selv og hinanden. Karaktererne er uden fikspunkter.

I *Manden som bad om lov til at være her på jorden* (2000) har fluktueringen overtaget hele konstruktionen. Den er nærmest kalejdoskopisk drejet omkring hovedkarakteren, forfatteren Allan Jensen, som dog blot er en navnefælle af den berømte forfatter Allan Jensen. De tre øvrige rollehavende, Allans modspillere, har hver tre skiftende rolle-identiteter i de tre billeder, og er udstyret med navne, der udgør et lukket selvrefererende system. Identiteterne opløses og fortættes i et flydende spil mellem aktører og karakterer.

Allan skriver romaner om groteske og makabre familietragedier, men kan ikke holde styr på handlingen, den »løber af med« ham (69), og han kan derfor ikke få sine værker udgivet. Nok så virkningsfuldt excellerer han imidlertid i at inficere omgivelserne med defokuserende rollespil og fiktioner. Men det er ikke kun en subjektiv overlevelsesstrategi. Det er et også et vilkår af eksistentiel rækkevidde, som slår tilbage på ham selv. Da omstændighederne nemlig pludselig peger på, at han *kunne* have myrdet overboen, gamle fru Eriksen, på et meget

teoretisk niveau *kunne* han være morderen, så flyder diverse diffuse muligheder sammen i en fornemmelse af, at så er han det nok. De andre insisterer jo også på, at det velsagtens et eller andet sted er konklusionen. Mistanken vækkes ved den omstændighed, at fru Eriksen af udseende åbenbart var Allans mors udtrykte billede. Allans forældre har i årevis ikke ønsket at have kontakt med ham, og Allan føler sig tydeligvis krænket og svigtet. Tilmed havde fru Eriksen i sin senile konfusitet det med at behandle ham, som om hun var hans mor, hvad han bestemt bryder sig meget lidt om. Herefter *drømmer* Allan, at han har myrdet hende. Til politiet oplyser han, at »Jeg ville gerne være *helt* sikker, men det kan man jo ikke være. Det kan man *aldrig*.« (70) Kæresten presser i den ene retning, politiet i den anden, i princippet går Allan fri, hvis han benægter, og

jeg tror heller ikke jeg har gjort det, jeg er faktisk meget sikker på jeg ikke har, *meget*, men [...] Jeg tør ikke sværge. Jeg synes det *lyder* som om det er mig der har gjort det. [...] Det kan være jeg har gjort det, i søvne, eller har fortrængt det, eller at jeg har en *hemmelig identitet*, hemmelig også for os selv [...] La mig sige det på den måde: det skulle såmænd ikke undre mig om det var mig, ja, det kunne godt ligne mig. [...] Men derfra og så til... (72f)

Da alle er ved at blive desperate, prøver kriminalkommissæren at skære igennem: »Ska vi ikke *sige* det er dig? Hva Allan? *Allan*: Jo, det må vi hellere.« (78)

Moder-mordet kobler således det fluktuerende virkelighedsgreb til matrix, som blev skitseret i forrige afsnit. Den betændte forældre-relation ligger på nogle af de samme frekvenser som den porøse virkelighedsfornemmelse, oplevelsen af at eksistere i dimensioner og på præmisser, der ikke er helt legitime.

Drømmens virkelighed

Den type tilstande og vilkår, der her er skitseret, de glidende greb om virkeligheden, er selvsagt beslægtet med drømmen og dens hyper-virkelige uvirkelighed. Allans »mord« på fru Eriksen optrådte jo netop også i drømme. Det kunne strengt taget godt være virkelighed. Hvor går grænsen?

I flere stykker sker der i passager en forskydning eller eliminering af den grænse. I *Snefnugget og Øjeæblet* (1999) er hovedkarakteren Robert en i princippet pæn og normal mand, der dog i fjerde billede i en desperat brandert kobler over i en tilstand af en lille forvirret dreng i skoleklassen, der stedes for skoleinspektøren, for forældrene og for lægen, en stribe af autoriteter, der har fået ham til at føle sig klejn og magtesløs. I skolesituationen hedder det:

Der er altså osse noget mærkeligt i at jeg skal sidde her og læse sammen med dem [...] de er jo kun børn, jeg er meget større, jeg er en voksen mand. Det kan ikke være rigtigt [...] Undskyld. Men jeg er voksen nu, jeg er for længst gået ud af skolen, og

jeg bor ovre i København. Jeg har et arbejde derovre som skal passes [...] jeg har taget mine eksaminer, jeg er civilingeniør. (42)

Dette er på det nærmeste et citat fra Strindbergs *Et drømmespil* (1901)³, hvor Officeren, der i starten af stykket har siddet indespærret hos forældrene i en luft tæt af skyld og skam, pludselig sidder på skolebænken og konfronteres med Læreren, og pinligt berørt protesterer mod bebrejdelserne for ikke at have læst på lektien, på trods af at han er en stor dreng:

En stor dreng, ja, jeg er jo stor, meget større end dem her – jeg er fuldvoksen – jeg er færdig med skolen – (*ligesom vågnende*) – jeg er jo blevet doktor – Hvorfor sidder jeg så her? Er jeg ikke blevet doktor? [...] jeg begriber ikke, hvorfor jeg sidder her og lader mig skælde ud blandt skoledrenge... (64f)

Grænselandet mellem drøm, digt og løgn tematiseres i *Anna og tyngdeloven* (2003). I forhold til virkelighedsdiskursen lægger stykket sig i forlængelse af *Manden som bad om lov til at være her på jorden*. Men den udvikles yderligere over i kunstfilosofisk retning. Anna gennemfører at illudere som international kunstkurator med deraf følgende ansættelse som leder af et nyt, moderne kunstmuseum kaldet *Fregatten*. Hun vil trodse tyngdeloven, overført og konkret, men ender med at falde eller fældes på sine fantasterier. Hendes omgang med »sandheden« følger ikke de institutionaliserede spilleregler. Den dramatiske dialektik ligger dels mellem Anna og en triviel omverden, dels mellem Anna og Dramatikeren, den professionelle drømmer Allan Jensen. På det første niveau tegnes hendes omverden som et galehus af politiske platugler og kulturelle kamæleoner. På det andet niveau handler det om, at hun i henseende til mod er hestehoveder foran Dramatikeren. Anna iscenesætter sig selv i virkeligheden, i modsætning til, Allan, der lever af at udleve sine fantasier i fiktionens verden. Hun får på begge niveauer en vis heltestatus.⁴

Bogstavelig talt i centrum af teksten sidder hovedkarakteren og fodrer Dramatikeren, der udvikler spillet om hende, med researchmateriale. Der falder her en serie replikker, der verbaliserer fiktionsforskydningerne: »*Dramatiker*: Der kan være en sandhed i det, du fortæller, men sandheden er det ikke. *Anna*: Sandheden? Og det er den du vil ha? *Dramatiker*: Det er det vel. *Anna*: Du er en drømmer – ligesom mig. [...] Så må du jo skabe mig, jeg er en rolle, skriv mig et liv, hvis du kan.« Da Dramatikeren bemærker, at hun fik sin store stilling, fordi »Hun løj!« sættes han omgående på plads: »En forfatter lyver osse... «; tilmed er det for ham »lettere, og man risikerer ikke så meget.« (49ff) Der er først for alvor noget på spil, når spillet udspiller sig i virkeligheden. Det er da også, hvad Dramatikeren når frem til i slutningen:

Anna: [...] Er der noget at sige til, at jeg får sådan en underlig fornemmelse af ikke at være til... at jeg er noget du har skrevet? [...] Hva faldt du for? [...] *Dramatiker*: Din evne til at lyve... og holde fast. Det er ikke så forskelligt fra det jeg gør, at lyve og at digte, det er jo lidt det samme, men du... du digter med dit liv som indsats.

Anna: Og det gør du ikke? Er det ikke kunstens fornemste opgave: at sætte livet på spil? Altid? [...] Du kan ikke selv skille det ad! Mig og fiktionen. (97)

Anna kalder Allan en *drømmer*. Igen er det nærliggende at høre ekkoer eller næsten citater af *Et drømmespil*, helt specifikt i den tætte relation mellem den kvindelige hovedperson, »gude-datteren« Agnes, som kommer fra en anden dimension, og Digteren. Hen mod slutningen ligger der denne dialog mellem dem:

Digteren: Jeg synes jeg har oplevet dette før... *Datteren:* Jeg med. *Digteren:* Måske har jeg drømt det? *Datteren:* Eller digtet det, måske? *Digteren:* Eller digtet det. *Datteren:* Så ved du hvad digt er. *Digter:* Så ved jeg hvad drøm er. *Datteren:* Jeg synes vi har stået et andet sted og sagt disse ord før. *Digteren:* Så kan du snart regne ud hvad virkelighed er! *Datteren:* Eller drøm! *Digteren:* Eller digt! (93f) ⁵

Anna og tyngdeloven handler om at flyve, metaforisk og bogstaveligt. Anna troede som barn, hun kunne trodse tyngdeloven og sprang ud fra anden sal med to åbne benbrud til følge. »Man har vel lov at drømme lidt« (54) forklarer hun. Da hun ultimativt trængt og skandaliseret springer ud fra kunstmuseets loftetage, oplever hun en form for død/black-out, der opløser tiden.⁶ I løbet af handlingen, men især i dette black-out, flyder hun mere eller mindre sammen med en pige, der er og ikke er hende selv som barn. I stykkets anslag stavrer pigen/Anna som barn hen til scenekanten som for at flyve. Og da Anna til slut er tilbage fra black-out'en, kaster pigen sig ud... og flyver! Dermed er konstruktionen så tæt på *Et drømmespil*, at man nødvendigvis må have Strindbergs tekst med som resonans for læsningen. Hos Strindberg starter spillet med en prolog, hvor »Datteren« flyver: hun daler ned til jorden med al dens skidt og dårlighed. Og til slut stiger hun op igen til den overvirkelige dimension, hun kom fra.

Anna hører intimt sammen med Dramatikerens. De repræsenterer begge en anden dimension end den trivielle, en subjektiv og sand ikke-virkelighed med tråde ud i drøm og fiktion. En vigtig pointe er imidlertid, som antydnet, forekomsten af u håndgribeligheder også i stykker, som i højere grad umiddelbart fremstår som realisme. De flydende grænser mellem indre og ydre landskaber.

Allan alene i verden

Det er nærliggende at læse meta-niveauet i skuespillet *Med venlig deltagelse* (2008) i perspektiv af afsøgningerne af dimensionerne diffusitet og drøm. Niveauet fremgår umiddelbart af, at det er forfatterens, Allans, drama, der udspiller sig. Efter faderens fysiske død og begravelse tilskynder Allans hustru Charlotte ham til at aflægge sin mor et besøg i det sønderjyske. Det flyder uden videre sammen med at *skrive* om moderen, nu hvor faderen vel er afviklet som fikspunkt. Ifølge regibemærkningen flyder det endog sammen med at skrive om Sønderjylland:

Allan, nu kan du endelig besøge din mor. Ikke? (*han er ikke så begejstret ved tanken, som hun havde håbet*) Er der nu også noget med hende? *Allan*: Ja, lidt er der da...
Charlotte: Du har skrevet så meget om din far, du har aldrig skrevet om din mor.
Allan: Nemlig, det er måske på tide, Charlotte. (Charlotte har svært ved at beherske sig, hun havde håbet Allans forhold til Sønderjylland ville blive bedre nu). (61)

Charlotte er knapt nok tegnet som en karakter. Hendes rolle handler mest om at være en dulmende funktion for Allans flossede nerver. De egentlige dramatiske subjekter, dem, der kæmper om læsningen af familiedramaet, er Allan og moderen. For Allan er det livet om at gøre at få brikkerne lagt på plads til det billede af fortiden, han drømmer om at skabe. Det betyder en sentimentalisering af faderbilledet. For moderen handler det om at få det forgangne effektivt afviklet, så hun kan komme til at være i nuet. Begge fordrejer, fortrænger og forvrænger. Moderens fremstilling gestaltes yderligere gennem flash-backs, som på væsentlige punkter dementerer Allans forestillinger, med så meget desto større tyngde som de udspiller sig mellem hende og publikum.

Det er naturligvis bemærkelsesværdigt, at spillet indledes med, at Allan vågner op af sin søvn, reelt set til et vågent mareridt, som præcis i stykkets midte får ham til at se sit projekt klart for sig. Han kan nu omsider identificere forbrydelsen og sin egen mission:

De har slået min far ihjel [...] Jeg må vide hvis skyld det er [...] Det er ligesom når jeg skriver, Charlotte. Jeg må koncentrere mig hundrede procent om at grave mig ned til sandheden. Hvis der er sket en forbrydelse må jeg vide hvem der er den skyldige, så vedkommende kan blive straffet, straffet hårdt. [...] Så er jeg helt færdig her i Sønderjylland, én gang for alle. (97)

Charlottes spontane reaktion er et brysk brud på blidheden: »Jeg vil skide på Sønderjylland!« Hun rejser alene tilbage til København. Allan er overladt til sig selv og moderen i styrkeprøven om udlægningen. Sønderjylland er mineret område. Placering af skylden kan eliminere det..

Omgangen med virkeligheden er en skriveproces. Allan skriver sit liv. Allan kommer i mere end en forstand til at »grave sig ned« til den døde far. Han agerer i sit eget grænseland mellem fiktion og realitet, som det påvises af den søster, der vel qua psykotisk skulle have endnu mindre greb om virkeligheden: »Jeg vil til bunds i det her, vende hver en sten, finde sandheden. Ligesom når jeg skriver. *Sanne*: Jamen Allan, det her er jo ikke noget du skriver. Det er dit eget liv. *Allan*: (*tænker sig lidt om*) Mener du det?« (151)

I dette tågeland af rollespil, neurose og psykose slår paranoiaen på det mest højspændte punkt over i en decideret mareridts-situation, eksplicit hinsides enhver ydre sandsynlighed: black-outen ved faderens grav, som også er en konkret scenisk black-out, der ender ud i, at Allan er kommet i besiddelse af materialisationen af faderrollen, hans mælkemandskasket.⁷ De tre bizarre gamlinge omkring Allan – Budde, Detlefsen og Madsen, på en gang tilskuere, kor og aktører – antager her nærmest mytisk karakter, uheldssvangert forsamlede omkring

en (gen)fødsel. Samtidig projiceres det makabre og perverse over på dem. I det paranoide mørke, da Allan er i en anden bevidstheds-verden, opstår den forestilling/situation, genereret i tilskuerens imagination, at de gamle gentager faderens akt med søsteren til de sentimentale toner af Skamlingsbanken som eksponering af overgrebets banalitet. Allans mystiske forening med faderen i graven og påfølgende opstandelse, inklusive den efterhigede mælkeka-sket som en art patetisk gral, markerer kulminationspunktet i hans neurotiske *via dolorosa*. Han vågner op i en *pietà* position, med hovedet i søsterens skød.

Indtrykket af dragningen til den døde forstærkes ved antydningen af, at faderen går igen i Allan, da søster Sanne må trøstes i sin kvide. Det hedder da i regibemærkningen:

Allan sætter sig ved siden af Sanne, lægger sig bag hende så de ligger i skeer. Asger og Margrethe vender ryggen til, vil ikke se på det, men er lettede over at der nu bliver gjort noget. Allan holder om sin søster bagfra, lader en hånd glide op ad hendes lår, det tangerer noget seksuelt – og hun smiler og får farve i kinderne. [...] Men så fortryder Allan pludselig, han frigør sig fra Sanne og rejser sig. (123)

Stykket munder ud med flere løse ender flagrende. Karaktererne insisterer på indblik og overblik. Men der er flere gåder end løsninger i spil. Flimmeret i fikspunkterne er bundet op på spørgsmålet om, hvem der er »morderen«. Moderen, hendes tilbeder, lægen, de tre gamle, Allan selv (via den hadske stemning mod faderen, hans skriveri har rejst). Der formuleres en stribe af mulige medvirkende dødsårsager. Da Allan hen mod slutningen har lagt sig fast på sin ide om, at faderen nok alligevel holdt af ham, er der endelig gjort rent bord. Nu er det muligt at lægge fortiden og baglandet bag sig og komme videre i livet:

Og ved du hvad, mor, når jeg kommer til København, så vil jeg ikke skrive om Sønderjylland mere. (*Margrethe slår ud med hånden, for hvad har det at betyde*) Allan: Det lover jeg. Fra nu af vil jeg rette blikket udad, ud mod den store verden. *Margrethe*: Det gør du bare som du synes. Hvad siger I til en tallerkenfuld varm hyldebærssuppe? (150)

Allan har gennemført sin mission, som altså dybest set handlede om at tilvende sig faderens posthume hengivenhed. Tilbage i København lukker han sagen:

Charlotte: Fandt du så ud af hvem der har gjort det? [...] Hvem var den skyldige?
Allan: Nå det, kan det ikke være lige meget? Helt ærlig, min far var jo gammel, jeg tror såmænd bare han døde [...] *Charlotte*: Har du ikke lyst til at vide, hvad der er sket?
Allan: Nej, det er ikke alt man har godt af at vide. (153)

Allans stemme har hermed talt ud. Det ligger i stykkets sidste scene før de afsluttende optrin, og dermed placeret som det, der på dramaturgisk hedder en »falsk slutning«, en udgang, som peger i modsat retning af den faktiske slutning, der således falder med desto stærkere kraft.

I henhold til klassisk dramaturgi skulle her ligge »heltens« *anagnorisis*, hans endelige indsigt og sandhedserkendelse. Men Allans evne til fortrængning fornægter sig ikke. Han gør sig blind, for at leve med troen på den døde fars kærlighed. Altså modsat *Ødipus*, som blinder sig fysisk, da han er blevet tvunget til at se sandheden om sig, faderen og moderen i øjnene. Herefter er det så Allans mor, der tager det sidste stik hjem. Det sker i form af historien om mælkeemandens kalkulerede død, der sammenlagt med de spredte dementier af sønnens forestillinger om faderens følelser for ham tegner et andet billede end det, Allan lever på. Et langt mere kontant billede.

Allan mener, han nu er fri af barndomslandet. Men hvad han er for Sønderjylland, og hvad Sønderjylland er for ham? Er det muligt at fortrænge en hel tænderskærende, sammenbidt, nedgroet landsdel? En del af svaret handler selvfølgelig om, at »Sønderjylland« er en tilstand. Trods navnefællesskab med et felt på det geografiske landkort er det i den indre topografi, Sønderjylland især skal findes. Landet, hvor neuroserne blomstrer.

Det handler i bund og grund om legitimitet. Sønderjylland er i Allans optik forbundet med faderen og dermed behovet for accept. Konstruktionen af den faderlige hengivenhed implicerer afvikling af traumelandet tilligemed udstedelse af licens til »at være her på jorden«. Måske oven i købet til at leve i overensstemmelse med tyngdeloven. Men det er moderen i stykket, der får det sidste ord. Sønderjylland er ikke kun et fædreland. Det er moderlandet.

Forfædre og moderland

I et bredere perspektiv har det komiske rædselskabinet af oversete eksistenser fra periferi og provins vitale rødder dansk drama i det hele taget. Det særlige mix af robust realisme og grotesk komik med fokus på trivialitetens nederdrægtigheder har flere forfædre.⁸

Interessant er eksempelvis en kobling til Gustav Wied. Der er påfaldende parallel-træk i både livsløb, univers og udtryk. Wied var provinsboen med den bondske baggrund og den belastede familierelation samt den seksuelle krænkelser i den tematiske bagage. Han kredsedede med indfølt sarkasme om de sølle, de oversete, de ureglementerede. Her er adskillige tråde til Jepsens små mennesker i civilisatoriske randområder, besat af mistro til urbanitetens viderværdigheder. Føj hertil et enestående musikalsk øre for det talte sprog hos Wied – måske dansk dramatisks bedste –, og de kunstneriske paralleller turde være evidente. Jepsens to radiospil om Sankt Hans er så tæt skrevne, så knappe og ladede i deres indædte energi og nærmest absurde hverdagsaggressivitet, at de egentlig kunne være et par satyrspil af Wied.⁹ Ikke for ingenting står spillenes sønderjyske forældrepar bogstavelig talt af i Roskilde, da de skal besøge sønnen på den psykiatriske institution. Roskilde var Wieds domicil og domæne.

I samme åndedrag er det uundgåeligt at nævne Jess Ørnsbo, der i øvrigt generelt står som en godfader for dansk dramatik op gennem 1990'erne. Han udlader sig i en blanding af ramrealisme og rablende groteske omkring bl.a. far-mor-børn formlen. Familien er et minefelt, en krigszone, med middagsbordet som demarkationslinje for afgørende træfninger. Ørnsbos univers er befolket af bipersoner, duller, madammer, stabejser, styrvolter, starutter, varyler, kanutter, plus en del brændte børn, et hvæsende bestiarium et sted mellem Strindberg og

Storm P., sydende af ydmygelser, fornedrelse, svigt, hævn, og i bund og grund drevet af en glubende ømhedsstørst, evt. spædet op med tørst i det hele taget. Foragten for dramaturgiske kogeboogsopskrifter er eklatant, fortælleteknisk virker det mere som duktur end struktur, et intenderet kaos, men med dyb mening i galskaben, som springer ud i sproglblomster af sær skønhed og enestående kraft og gift.

Til disse randzone-universer set i optikker indefra og nedefra og tegnet med sårethedens sarkasme, Wieds Lolland og Roskilde, Ørnsbos Vesterbro og Viby, føjer sig altså Jepsens Sønderjylland som en dimension, der ideligt skal bearbejdes for at kunne leves med.

Med *Kunsten at græde i kor* fik Jepsen som nævnt et gennembrud, hvis provinsielle og dialektale orkestrering tilmed har vist sig at appellere internationalt. Denne lilleverden findes åbenbart også i den store verden. Et grænseland uden grænser. Kortlægningen af Sønderjylland er tydeligvis et projekt, der har ramt en nerve, som generelt berører ømme punkter i eksistensen. Sønderjylland som moder-land er dragende og kvælende. Det breder sig ind over dele af Jepsens dramatiske forfatterskab, som ikke er regionalt forankrede, og åbenbart også ud i tilskuernes oplevelshorisont. Det ligger i læsningerne, at det ikke så meget handler om tematik, men nok så meget om tilstande.

Noter

- 1—Forordet til *14 spil for løst publikum*, Vindrose, Kbh., 1987. Årstallene for Jepsens værker angiver udgivelsesår. Skuespillene er udgivet på DRAMA, romanerne på Borgen.
- 2—Allans umodne forsøg på at gøre sin virkelighedsforståelse gældende i en indskrænket omverden har ekkoer af Holbergs Erasmus Montanus. Foreholdt den tanke beretter Jepsen om det voldsomme indtryk, Kaspar Rostrups tv-version (1973) gjorde på ham i barndomshjemmet, som en genspejling af hans egen situation. Jepsens stykke udspiller sig i »1971, nærmere bestemt fra 7. marts, klokken 22.30 til 8. marts klokken 06« (5), dvs. timerne omkring Ali's boksenederlag til Frazier, der samler og splitter Allan og faderen foran skærmen. Allan er revolutionær. Jepsen har bevæget sig fra Marx til marsk.
- 3—Der citeres fra August Strindberg, *Et drømmespil*, Borgen, Kbh., 1967.
- 4—I virkeligheden hedder museet selvfølgelig *Arken*, og Anna har i realiteten efternavnet Castberg. Dem, hun bedrager og bestjæler, fortjener at blive taget ved næsen. Det begrænser det egentligt udfordrende spændingsfelt. Det er højt publikums forud-forståelse, der anfægtes. Heller ikke den anden relation rummer det store dilemma-stof. Stykket får tendens til at forme sig som diskuterende og illustrerende optrin omkring temaerne drøm, løgn og kunst, snarere end at bringe dem i spil og dermed sætte publikums virkelighedsforståelse på spil.
- 5—Strindbergs spil er igen en forudsætning for Luigi Pirandellos *Seks personer søger en forfatter* (1921), hvor de »fiktive« personer (»personaggi« i titlen betyder egentlig »roller«) invaderer scenen og skaber forvirring i niveauerne. I den citerede scene mellem Anna og Dramatikereren lader dramatikereren Erling Jepsen tilmed Dramatikereren Allan Jensen spørge titelkarakterens mor: »Søger du en forfatter?« (51) med koket hilsen til *maestro* Pirandello. Flere Jepsen-stykker kunne inddrages omkring virkelighedsproblematikeringen, således *Når bare det kommer fra hjertet* (1995), hvor hovedkarakteren med sit komplicerede forhold til kønnet, moderen og kunsten ender med at lukke sig inde i

- en tvetydig lykke-forestilling. Eller *Kuren* (2001), der rummer decideret surreelle passager.
- 6—Robert har i slutningen af *Snefnugget og Øjeæblet* en tilsvarende døds/erkendelses-oplevelse i en tidslomme.
- 7—Mælkekasketten kombinerer myndighed og omsorg, som Allan higer efter, modsat det tvetydige faderlige ildvåben, som han insisterer på, søsteren skal uskadeliggøre. Black-ouden kan læses i lyset af v. Triers begreb det »berigede mørke«, jf. Bent Holm »The Dramaturgical ABC«, *Nordic Theatre Studies* 20, 2008. Jepsen gestalter scenisk, implicit, gennem karakteren af dialog og interrelationer. Eller han verbaliserer i et omfang, der tangerer det litterære.
- 8—Det er endvidere oplagt at nævne Soya. Helt ud i den egenartede talesprogs-ortografi er ligheden evident. Jepsen har i øvrigt adapteret tekster af såvel Holberg som Wied og Soya.
- 9—Wied udviklede en art af subjektiv grotesk realisme, der – i de såkaldte »satyrspil« – lader fortællerstemmen blive en komponent i den dramaturgiske orkestrering. I skuespillet *Med venlig deltagelse* ses tilsvarende her og der regi-bemærkninger, der hører til i et krydsfelt med roman-formen, f.eks. da moderen Margrethe afhentes af politiet og i forsøg på at være ironisk spørger, om hun måske er mordmistænkt. Herefter siges det i regibemærkningen, at »*Det sidste fortryder hun, at hun sagde, for der bliver ikke grinnet, de andre er tavse og forlegne. Og nu tager Sussi hende under armen. Ak, herregud, at Margrethe skulle udsættes for det, og for øjnene af sine gæster*« (112). Altså det greb, Wied introducerede og rendyrkede. I øvrigt lyder den passus i romanen sådan: »Men det sidste fortrød hun, for der blev ikke grinnet som hun havde håbet, folk blev helt tavse og forlegne. Og nu tog Sussi hende under armen. Ak, herregud, at Margrethe skulle udsættes for det, og for øjnene af sine gæster« (154).

Bent Holm, dr. phil., lektor, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, KU. Dramaturg. Oversætter. Publikationer bl.a.: *Skal dette være Troja? Om Holberg i virkeligheden*, Multivers, Kbh. 2004; *Religion, Ritual, Theatre*, Peter Lang, Frankfurt-New York 2008 (redaktør).