

## Artikel

Svend Borberg: Punktummet, der ikke blev sat  
Uopdagede værker fra en dramatiker  
med europæisk udsyn



# Svend Borberg: Punktummet, der ikke blev sat Uopdagede værker fra en dramatiker med europæisk udsyn

Af Anna Lawaetz og Ulla Kallenbach

## Indledning

Kunstnere kender vi bedst gennem deres værker. Men hvad med de værker, der aldrig ser offentlig-hedens lys? En dramatikers værk er skabt med henblik på opførelse. Hvis det forbliver i skuffen, ved vi ikke, om det sidste punktum er sat.

I denne artikel vil vi undersøge to uopdagede, urealiserede og upublicerede værker af en af mellemkrigstidens væsentligste og mest kontroversielle dramatikere og kulturkritikere, Svend Borberg (1888-1947), der gik i glemmebogen efter en storhedstid. Borberg stod for nogle af de mest nyskabende skuespil i perioden, alle opført på Det Kongelige Teater: Hans gennembrud, *Ingen* (1920), et sjældent eksempel på dansk ekspressionistisk dramatik; *Cirkus Juris* (1935), et tankespil med tråde til Pirandellos (1867-1936) skuespil; *Synder og Helgen* (1939), en nytænkning af myterne om Don Juan og Don Quixote, som opnåede stor, også international, succes; og endelig *Baaden* (1943), en sjælden scenisk repræsentation af et færøsk miljø, som blev omdrejningspunkt for et af besættelsestidens – måske – mest kontroversielle iscenesættelsesforløb, hvor Borberg op mod premieren beskyldtes for at idealisere førerprincippet i stykket.<sup>1</sup> Borberg var derudover sammen med Frederik Schyberg (1905-1950) også blandt tidens mest indflydelsesrige anmeldere, på først *Politiken* og *Ekstrabladet*, senere *Berlingske Tidende*. Inden sit gennembrud som dramatiker, havde han gjort sig bemærket i en række prosaudgivelser, hvori han bl.a. var blandt de første, som introducerede det danske publikum for Freuds psykoanalyse, *Krig og Køn: bidrag til en erotisk ny-orientering* (1918).

Som dramatiker var Borberg i mellemkrigstiden med til at tegne opgøret med naturalismen i en visuel modernistisk teaterstil, hvilken han allerede i 1919 gjorde sig til talsmand for i manifestet ”*Skuespillets forfald*” i tidsskriftet *Litteratur* (Borberg, 1919). Hans dramatik nåede langt ud over de danske grænser, både på tryk og på scenen, hvor hans stykker blev opført først og fremmest i Tyskland, Norge og Sverige, men også i europæiske hovedstæder som Bukarest, Sofia, Budapest og Rom (Boye, 1988, s. 73). Allerede i 1918 var han blandt bidragsyderne til det ekspressionistiske tidsskrift *Die Weißen Blätter* i selskab med blandt andre Paul Cassirer (1871-1926) og Iwan Goll (1891-1950).

Borbergs betydning for at trække den europæiske modernisme ind i dansk teater understreges i samtiden af daværende teatercensor I. C. Normann (1877-1958). I et avisindlæg, som svar fra 1936 på en kritik af den manglende danske modernisme på de danske teaterscener fremsat af Kjeld Abell (1901-1961), fremhæver Normann netop Borberg som en dramatiker, som i både *Ingen* og *Cirkus Juris* har trukket de samtidige europæiske teatertendenser til Danmark: ”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?” (Normann, 1936; Abell,

1) Udover disse solo-udgivelser oversatte han bl.a. Frantisek Langers *Periferi* og var medforfatter på en række skuespil, bl.a. *Vort Hjerte* (1921) med Louis Levy.

1936). At Borberg er blevet glemt, og hans dramatik lagt på hylden, betyder således også et fravær af viden om, hvordan dansk dramatik indgik i og sugede inspiration fra den europæiske modernisme. Borbergs virke behandles således kun sporadisk i teater- og litteraturhistoriske oversigtsværker (Hesselaa, 2006; Kistrup, 1966; Kvam, Risum, og Wiingaard, 1992), der ligesom eneste monografi om Borberg, Ib Boyes *Forføngelighedens pris* (1988), har overvejende fokus på værket *Ingen*, Borbergs virke som kritiker og konsekvenserne af hans problematiske relation til den tyske besættelsesmagt. I denne artikel ønsker vi dog ikke at videreføre den ensidige fokusering på dette sidste forhold, men i stedet undersøge hans værkproduktion og -poetik.<sup>2</sup>

De to fund af upublicerede værker, som vil blive undersøgt i denne artikel, føjer vigtig ny viden til forståelsen af Borbergs samlede forfatterskab og arbejdsproces. I modsætning til de kendte dramatiske værker af Borberg, som alle er skuespil, er de nyfundne værker henholdsvis en komisk opera, *Susanna. Libretto til Opera Buffa eller Musical-Comedy*, skrevet i foråret 1940, og en pantomimisk ballet, *Stambul Brænder*, udateret. Vi kan spore, at balletten allerede er på tegnebrættet fra de tidlige 1920'ere, men vi kan også finde versioner fra 1940 og omkring 1943, hvor realiseringsplanerne genoptages efter opsætningen af *Baaden* på Det Kongelige Teater. De to arbejder og de mange udkast føjer i deres form nye perspektiver til, hvad Borberg lagde vægt på i sin dramatiske produktion og understreger den eksperimenterende tilgang, han havde til det at skrive for scenen.

At Borberg i dag for de fleste er ukendt, beror på skyggerne fra retsopgøret. Umiddelbart efter besættelsen blev han fængslet og anklaget for at have samarbejdet med den tyske værnemagt. Selvom han blev frifundet ved Landsretten, blev han ekskluderet af en række forbund herunder Forfatterforeningen. Dette er behandlet af blandt andre Arne Hardis (1958-) i *Æresretten* (2003). Inden besættelsen blev han anset for at være i liga med Carl Erik Soya (1896-1983), Kaj Munk (1898-1944) og Kjeld Abell (1901-1961). Som kritiker spillede han en afgørende rolle som formidler af tendenser i den europæiske teater-avantgarde. Dette gjaldt især Bertolt Brecht (1898-1956), som han aktivt hjalp ind på de danske scener og korresponderede med, men også navne som sin egen store inspiration, Luigi Pirandello (1867-1936). Borbergs dramatik er ikke blevet spillet siden Anden Verdenskrig i Danmark, men hans for dansk mellemkrigsteaters ukarakteristiske modernisme er et nærmere blik værd. Ligeledes tilbyder Borbergs arkiv et vigtigt indblik i såvel hans arbejdsproces, som hans kunstneriske – og, viser det sig også europæiske – samarbejder.

### Udkastet som prisme

Vores analytiske tilgang kan siges at falde inden for den relativt nye, primært franske, forsknings-tradition betegnet "genetisk kritik", hvor vi interesserer os for værkernes opkomst, det, der kommer før teksten. Vi undersøger altså værkets *præ-tekster*, (*avant-texte*), såsom udkast, skitser og versioner til og af værket, samt dertil materialer som, i vores tilfælde, breve, men som også ville kunne omfatte noter, dokumentation af research, korrekturer, og trykte tekstvarianter. Dette giver et nyt, og mere fleksibelt perspektiv på, hvordan "det endelige værk kun [er] et blandt mange mulige" (Contat et al., 1996, s. 4).<sup>3</sup>

En skitse giver indblik i en forfatters håndværk, i proces og tænkemåde. Det er så at sige en slags *backstage* og et metodeindblik, det ufærdige, ikke realiserede giver. En sådan tilgang kan give

2) Forholdene omkring retsopgøret og Borbergs eksklusion af de kunstneriske fagforbund undersøger vi i en kommende artikel.

3) Se endvidere samme temanummer om den genetiske kritiks metode.

viden om, hvordan, ”tekstvarianterne af et værk og formen, arten og de forskellige dokumenters historie danner en kompleks række af fakta, som giver mulighed for at udvikle hypoteser om værkets historie og arbejdsbetingelser, som kan understøtte forskellige kritiske tolkninger af et værk” (van Hulle og Shillingsburg, 2015, s. 26).

Vi beskæftiger os således med kunstnerens arbejde og udvikling, med de kreative valg, og de løbende forhindringer, omstændigheder eller tilfældigheder, som er med til at forme værket, og med værkets løbende udvikling, her i samarbejde med andre kunstnere. I vores tilfælde har vi ikke endelige, færdigpublicerede værker fra forfatterens hånd, som i den genetiske kritik ville kunne ”validere tolkninger” af den endelige tekst. Vores to cases tilbyder i det ene tilfælde, et vigtigt ”missing link” til et senere færdiggjort værk fra samarbejdspartneren, i det andet tilfælde kan vi afdekke et årelangt, men desværre aldrig færdiggjort, udviklingsforløb.

### **Borberg og modernismen i Danmark**

Modernismen havde hårde kår på den danske scene. Borbergs ekspressionistiske *Ingen*, der havde haft betydelig success som læsedrama og det efterfølgende *Cirkus Juris*, blev således aldrig scenisk vellykkede forestillinger. Hverken skuespillere eller den visuelle iscenesættelse på Det Kongelige Teater kunne helt forløse Borbergs visioner.

Anslagene til et dansk modernistisk teater skete uden for nationalscenen, bedst kendt med Kjeld Abells *Melodien, der blev væk* på Riddersalen i 1935, men også med Soyas i samtiden mindre succesfulde *Parasitterne* på Det Sociale Teater (1923).

Borbergs aktive agiteren for modernismens fornyere af både tekst og iscenesættelse er således markant. Som Birgitte Hessela (1944-) skriver:

*Svend Borbergs europæiske horisont og hans sikre instinkt for de nye strømninger i teaterlivet uden for Danmark gjorde ham til en af de få, der kæmpede for at forny det konservative danske teater. Hans mål var re-teatralisering af teatret, en genopvækkelse af teatret som ekstasens, rusens, det irrationelles arena.*

([https://danskklitteraturshistorie.lex.dk/Den\\_allestedsnærværende](https://danskklitteraturshistorie.lex.dk/Den_allestedsnærværende))

Det er blandt andet denne reateatralisering, Borberg redegør for i sit tidlige teatermanifest, som på mange måder foregriber de tanker om teater, som Antonin Artaud (1896-1948) senere præsenterer (Artaud, 1938). Borbergs vision er et teater, der griber tilbage til dets kultiske rødder, og lige som Artaud søger at iscenesætte det usynlige ubekendte. Men hvor Artaud vil grusomhedens og kroppens teater vil Borberg snarere et åndelighedens og tankens teater for alle sanser. På den måde ligger Borbergs tanker i tråd med Wassily Kandinskys (1866-1944) ide om kunsten og dens væsen som netop et åndeligt rum, uden for tid og sted (Kandinsky, 1964, s. 32), og som er med til at skabe ”det store rige som vi kun dunkelt aner” (ibid s. 55.) I stykket *Den Gule Klang* (1909) konkretiserer Kandinskys sin sceniske vision i et *Gesamtkunstwerk*, der opnås igennem en samtænkning af udtryksformerne (Kandinsky, 1976).

Samme ide finder vi i Borbergs vision om ”Digtere, som vidste, at Skuespillets Kunst er en Symfoni af Malerens Fladekunst, Skulpturens plastiske Kunst, Lydenes og Tønernes Kunst plus Ordets Kunst, sammenharmoneret af Digterens kompositoriske Fantasi.” (Borberg, 1919, s. 475).

Borbergs egne sceniske visioner som dramatiker, der kan iagttages i såvel libretti som korrespondance om de hidtil ukendte værker, bidrager derfor med væsentlig indsigt i de få modernistiske anslag i mellemkrigstidens danske teater. Borbergs genremæssige forsøg med balletpantomimen og

operaen giver en vigtig forståelse af betydningen af det kropslige og visuelle i Borbergs dramatik. Endvidere giver de en ny viden om inspirationen fra commedia dell'artens kropslighed og maskespil i modernismen.

### Fra Biblen til buffo: *Susanna* – den ufærdige komiske opera

I Svend Borbergs efterladte papirer, der er i familiens eje, findes et hidtil ukendt udkast til en opera. 3. udkastet, der dateres til den 8.-9. maj 1940 har titlen *Susanna. Libretto til Opera Buffa eller Musical-Comedy* og er en enakter på 26 sider (Borberg, 1940c). Det første udkast er dateret 20. marts 1940, dvs. umiddelbart inden besættelsen. I 2. udkast er Knudåge Riisager (1897-1974) nævnt som komponist og både Kjeld Abell og Robert Storm Petersen (1882-1949) nævnes som mulige scenografer – altså to visuelt prægnante teatermalere. Riisager står angivet som komponist og Storm P. skulle stå for dekorationer og kostumer i det 3. udkast fra maj 1940. I Det Kgl. Biblioteks arkiv findes 13 siders nodemanuskript til ouverturen til den komiske opera fra Knudåge Riisagers hånd (Riisager, 1940b). Borberg havde tidligere skrevet librettoen til *Det store mørke* (1932), en bearbejdning af Poul Knudsens (1889-1974) drama fra 1919<sup>4</sup> og med Asbjørn Wieth-Knudsen (1878-1962) som komponist (Wieth-Knudsen og Borberg, 1932). Denne opera er dog anderledes melodramatisk og fyldt med madonna-referencer. Den handler om en moder og hendes døende søn og er opbygget med et centralt drømmesyn om, hvad sønnens skæbne ville have været, hvis ikke han var død. Stilistisk trækkes på surrealistiske referencer ved f.eks visuelt at sammenstille galger og bryllupsscenerier (Wieth-Knudsen og Borberg, 1932, s. II, 1). Riisager havde fra de tidlige 1920'ere været på jagt efter den rette libretto for en opera. Musikforskeren Claus Røllum-Larsen (1953-) beskriver, hvordan Riisager bejlede til en række dramatikere og forfattere<sup>5</sup> i jagten på at skabe en ny form for opera. Ud fra Riisagers korrespondance med Knudsen, fremgår det, at det var ganske vanskeligt for Riisager at konkretisere, hvad han egentlig ønskede (Røllum-Larsen, 2015, s. 331-334, 458). Den opera-buffa, som Riisager påbegyndte med Borberg og afsluttede med Mogens Lorentzen (1892-1953), er den eneste færdiggjorte opera (ibid. 562) blandt Riisagers mere end 300 værker. Riisager tog første gang kontakt til den næsten 10 år ældre Borberg umiddelbart efter premieren på *Ingen* (Borberg, 1924, s. 1). Af Borbergs svar til Riisager i januar 1924 fremgår det, at Riisager har trukket paralleller imellem sonateformen og stykkets dramaturgi. Borberg svarer – lidt selvbevidst – at “det er mig absolut bevidst, at mit Stykke er bygget som en Tanke-Symfoni, og jeg tror ogsaa at turde hævde, at jeg er den første, der har skabt et Drama ud fra disse Principper” (Borberg, 1924, s. 1). I brevet fremgår det også, at Borberg anser Riisager for at tilhøre en snæver kreds, der har forståelse for den særlige vision, Borberg havde for teatret.

Da Borberg og Riisager senere indledte deres samarbejde, var Riisager allerede kendt for det danske publikum i scenisk sammenhæng fra sit bidrag til Poul Henningsens (1894-1967) revy *Paa Hodet* (1929) og sit samarbejde med Den Kongelige Ballet, hvortil han i 1928 havde komponeret musikken til Robert Storm Petersens *Benzin*, med koreografi af Elna Ørnberg (1890-1969) der blev opført i 1930.<sup>6</sup>

4) Vilhelm Rosenberg (1862-1944) komponerede musik til Poul Knudsens drama i 1919.

5) Blandt de adspurgte, der forsøgte at lave en libretto eller ikke var afvisende for ideen, var Poul Knudsen og Thit Jensen (1876-1957), Karen Blixen (1885-1962) og Johannes V. Jensen (1873-1950) – mens bl.a. Sigrid Undset (1882-1949) undslog sig. (Røllum-Larsen, s. 331-334, 458).

6) Balletten havde, som Borberg ønskede til sin opera, tillige scenografi af Storm Petersen. *Benzin* var ingen succes i samtiden. I 1937 satte Riisager musik til Johannes V. Jensens skuespil *Darduse* på Det Kongelige Teater, som sammen med de efterfølgende balletmusikværker til balletmester Harald Landers (1905-1971)



Den komiske opera tager fat i den gammeltestamentelige fortælling fra de Apokryfe tillæg til Daniels bog (1, v. 1-64) om den skønne Susanna og de to ældste dommere, i hvilken de ældste demaskeres af den unge, vise Daniel, da de vil dømme Susanna for utugt, fordi hun ikke ville ligge med dem, men i stedet forblive from. Carl Michael Bellman (1740-95) er også inspireret af denne fortælling i sin vise *Joachim uti Babylon* (1791). Og fra Det Kongelige Teaters korrespondance vedr. antagelse af stykker, kan vi se, at Susanna også var tema for Axel Valentiner (1879-1958), som i starten af 1930'erne indsendte stykket *Susanne i Badet* til censur, men fik det afvist (Anon., udateret [1930-31]).

I Borbergs version er vi i den rige handelsmand Joakims have i Babylon. Haven omkranses af Joakims hus, som de to ældste har besat som domskontor. De ældre herrer kommer og går, som de vil. Susanna er i denne version ikke uskyldig, men har en relation til den unge Daniel, med hvem hun planlægger et bad i et svømmebassin i haven. I stedet for to tjenere, har hun her en ældre amme (en figur Borberg også bruger i *Synder og Helgen*), der hjælper med at få ægtemanden Joakim ud ad døren. Joakim tager på Susannas opfordring de ældste med, da hun føler sig begloet af dem. Den unge Daniel ankommer straks, men de to elskende afbrydes kontinuerligt af de ældste, der er på jagt efter et glimt af den nøgne Susanna i badet. Gang på gang afværger Daniel, i forklædning, katastrofen, indtil de gamle bliver for snu og blot smækker døren uden at gå. Da de lister hen til et hængetræ og kigger igennem løvet, får de øje på de to unge elskende – ja faktisk forveksler de Daniel med Susanna. De løber råbende ud og alarmerer folket, der strømmer ind i haven. Nu skal Susanna dømmes for utugt. Daniel tropper imidlertid op i en ”frækt fingeret trance” (Borberg, 1940c, s. 23) og taler volapyk. Han opfattes af folket som profet, og får lov til at overtage domshandlingen. Som i den bibelske fortælling, afdækker han, at de ældre lyver, fordi de ikke er enige om sorten på det træ, de opdagede de elskende under. For at have reddet husets ære, og fordi man trænger til profeter, beder Joakim sin hustru sørge for, at Daniel aldrig skal mangle noget.

Hvor den bibelske parabel handlede om fromhed og retfærdighed, har Borbergs version et commedia dell'arte *scenario*, hvor den ældre ægtemand gøres til hanrej – en sangtekst med titlen *Visen om de vanskelige tider* i 2.-udkastet indikerer næsten, at det er en norm, at den unge hustru skal have en elsker i en opremsning af alt det, der skal betales for: “... og dyre koner, og helst en Yndlingshustru, ekstrafin af bedste Aargang, og holde Elsker til hende og Pigebørn til Elskeren. Fordi man selv maa gaa paa Børsen og spekulere Dag og Nat. Sikke tider! Hvor man aldrig har Tid til nogen Ting.” (Borberg, 1940b). Librettoen udstiller de ældres liderlighed, men Susanna er blevet voksen – hun har en seksualitet, der i Borbergs version vinder over den sociale moral. I *Bibelen* henrettes de ældre, her får de blot “30 Endefulde” (Borberg, 1940c, s. 25). Også visuelt understreges commedia dell'arte formen. Joakim er eksempelvis beskrevet som “en ældre, fed og skallet mand, Pierrot-Type i Hvidt, med en sort Kaftan, hvilket giver ham et pingvinagtigt Middagsherre-Præg” (Borberg, 1940c, s. 1).

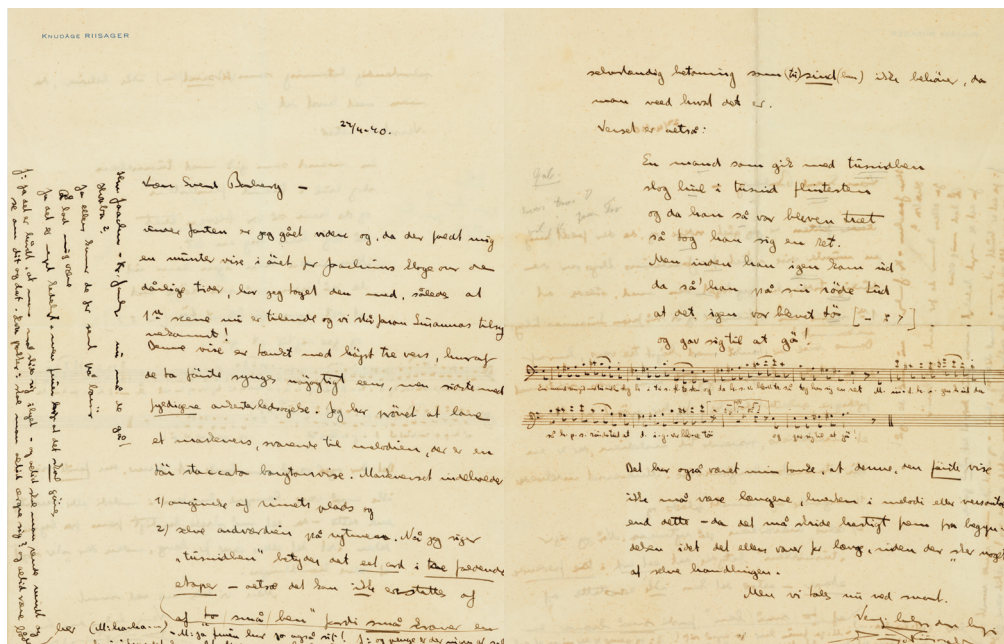
I Claus Røllum-Larsens to-bindsværk om Riisager, nævnes *Susanna* som en enlig operaouverture (Røllum-Larsen, 2015, s. 439), nu er librettoen, den var tiltænkt, fundet samt melodistumper til 1. scene i Riisagers brev til Borberg (Riisager, 1940a). Røllum-Larsen peger på lighederne imellem Susanna-temaet i ouverturen og den burlesque Riisager fuldførte otte år senere, *Susanne*, med Mogens Lorentzen som librettist (Riisager og Lorentzen, 1948; Røllum-Larsen, 2015, s. 439). Læser man Mogens Lorentzens libretto i Riisagers klaverudtog, er den baseret på den samme

---

koreografier *Qarrtsiluni* (1942), *Slaraffenland* (1942), *Fugl Fønix* (1946) og senere *Etudes* (1948), blev succeser.

## Svend Borberg: Punktummet, der ikke blev sat

gammeltestamentlige historie (Lorentzen, s.a.). Lorentzen har imidlertid placeret handlingen i København omkring år 1800 i en købmandsbutik med disk og hylder, beboelse og gårdsplads. Her er hovedfigurens seksuelle frigørelse og forhold til Daniel fastholdt som hovedmotiv, mens Joakim beskrives som en arbejdsom ældre herre, der gerne ser sin kone dømt, hvis hun har plettet hans ære. I stedet for at lade de ældre huske forkert, har de i stedet Susannes brystholder og bælte i lommerne (Riisager og Lorentzen, 1948). Det ikoniske bad er udeladt, ligesom Borbergs sangtekster ikke er at genfinde.



Knudåge Riisagers brev til Svend Borberg 24. april 1940, hvori han beskriver en "munter vise", der er "faldet ham i øret" i forbindelse med Joakims klage over de dårlige tider. I brevet fortælles der om en færdigkomponeret første scene til operaen *Susanna*. Den er desværre ikke bevaret i Knudåge Riisagers arkiv på Det Kgl. Bibliotek. Privateje.

Hvorfor værket aldrig blev færdiggjort af Borberg og Riisager i forening er uvist. Af korrespondancen kan vi udlede, at i alt fald første scene var færdiggjort musikalsk (Riisager, 1940a), hvilket er usædvanligt sammenlignet med nogle af Riisagers andre operaforsøg.<sup>7</sup> Muligvis blev Borbergs libretto ikke realiseret på grund af det jødiske univers, der i besættelsestidens begyndelse kunne have været blevet opfattet som upassende, eller også gik Riisager i stå? Det er en komisk opera og derfor er de gamle og Joakim-figuren stærkt karikeret. Det moderne syn på seksualmoralen trækker Borberg frækt fra Bibelfortællingen over i commedia dell'artens dramaturgi, hvor seksualiteten traditionelt har haft sit fristed. For som Borberg skriver i sit første udkast til librettoen: "Historien er i sig selv saa brilliant som den fortælles i Biblen, blot skal man forstaa, at der skal læses mellem linjerne" (Borberg, 1940a). Her tænkes der formentlig på netop det, at den smukke Susanna selvfølgelig er et sanseligt menneske.

7) Røllum-Larsen, 2015, s. 567 omtaler drømmen om en opera ved navn *Barbera*

Det var Riisager selv, der kom med librettoen til Mogens Lorentzen, som dog, fejlagtigt, havde indtryk af, at det var Mogens Dam (1897-1979), der var den oprindelige librettist.<sup>8</sup> Det er hermed korrigeret. Borberg skrev den oprindelige libretto, der nok havde givet en lidt anderledes modtagelse end Lorentzens libretto gjorde. Som *Informations* anmelder skriver om premieren på *Susanne* i 1950, var operaen "harmløse klovneløjer, festlig, folkeligt og fornøjeligt, morsomt for stunden og af og til med tilløb til det originalt pudsige." og "Mogens Lorentzens tekst føjede sig smidigt til musikken. Ret meget havde librettoen ikke med bibelens fortælling at gøre" (Vikar, 1950).

### **Stambul brænder – eksperimenter med den ordløse handling**

Fascinationen af myten og det orientalske findes også i den ligeledes urealiserede toakters ballet-pantomime, der ligger i Det Kgl. Biblioteks arkiv. Det er et maskinskrevet manuskript til en balletpantomime, doneret af tidligere dramaturg ved Tivolis Pantomimeteater, Henrik Lyding (1956-2018). Manuskriptet er ikke dateret, og vi har ikke kunnet finde dokumentation for, at det har været opført. I *Berlingske* kan man dog 3. nov. 1942 læse, at den russiske komponist og pianist Alexander Tscherepnin (1899-1977) i Paris arbejder på musik til pantomimen (Anon., 1943, s. 9e). I Borbergs efterladte papirer har vi i forbindelse med arbejdet på denne artikel fundet en række tidligere versioner og korrespondance mellem Borberg og en række komponister, der trækker tråde tilbage til 1923. Den maskinskrevne version er på blot 15 sider, men indledes med en række interessante analyser af pantomimen af Borberg. Han beskriver her en lyst til at gå ind til kernen af pantomimens væsen for at vaske overflødige klicheer væk:

*Ballet-Pantomimen "Janghiijn" eller som den vel maa hedde på Dansk: "Stambul brænder" – er ikke abstrakt, men et Forsøg paa at gennemføre en Pantomime i oprindelig Forstand indenfor Kunststartens egentlige Ramme: Saaledes at det overalt er logisk motiveret, at de Optrædende ikke taler eller i hvert Fald ikke taler saa højt, at Tilskuerne kan opfatte Ordene, og dog hele Tiden handler saadan, at Tilskuerne baade kan forstaa Handlingen og dens logiske Sammenhæng.*

(Borberg, s.a., s. 2)

På denne måde er hans mål at genoplive den oprindelige italienske Harlekinade (ibid. s. 1), hvor man stræber efter at menneskeliggøre en fabel, kombineret af menneskelige handlinger, som ikke kræver ord for at blive forstået. Borberg peger på, at "abstrakte balletter", som dem Nini Theilade (1915-2018) laver, arbejder med allegorier og således er beslægtet med renæssancens ballet. Dvs. figurene er "Døden", "Retfærdigheden" osv. Han vil tilbage til historiefortællingen i balletten. I introduktionen giver Borberg anvisninger til farvernes betydning historisk og til musikken og er som i sine realiserede sceniske værker, meget specifik omkring det visuelle udtryk:

*Allerede ved at holde sig til det Autentiske, vil Teatermaler og Kostumier saaledes kunne fremtrylle et for Teatrets Publikum nyt Billede af Seraillet. Men ogsaa Fantasien skal bruges. Det er ikke vigtigst at nå det historisk korrekte, men at stilisere Scenebilledet – bort fra alle Reminiscenser fra "orientalske" Udstillinger i Stormagasiners Tæppelagre - og henimod en Vision af det gamle Stambul med dets historiske Baggrund af en Dschingiskans mongolske*

---

8) Samtidig bekræfter Lorentzen, at Riisager første gang omtalte arbejdet begejstret i foråret 1940 (Røllum-Larsen, 2015, s. 556).



*og Osmannernes forasiatiske Vildskab og af persisk og arabisk Kultur i raffineret Blanding.*  
(Borberg, s.a., s. 4)

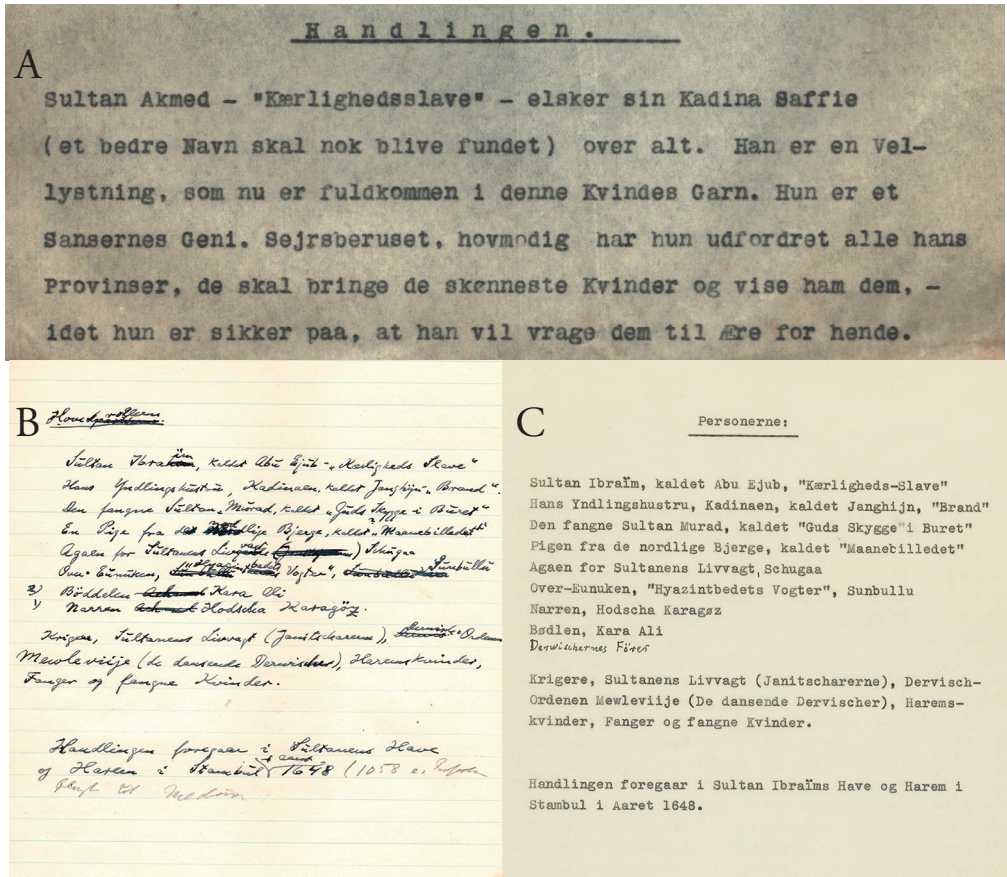
Bemærk, at der her er et opgør med klicheen i det visuelle og en jagt efter noget på en gang vildt og forfinet. Borberg forklarer, at grunden til, at han i synopsen til pantomimen skriver så meget udenom den stringente handling, er for, at atmosfæren "levendegøres for Maleren, Komponisten og de Optrædende." (Borberg, s.a., s. 4). Borberg understreger desuden gentaget, at stilen skal undgå det banale, det klichefyldte og "trivielle Virkninger" (ibid. 3). Omvendt understreges et ønske om en kulturhistorisk autenticitet, som blandt andet kommer til udtryk i anvisningerne til musikken, der i "væsentlig grad" skal spilles på orientalske instrumenter, lige som Borberg tilstræber historisk autenticitet – og scenisk virkning – i kostumernes farver, som skulle afspejle historiske etniske og sociale rangkoder. Endvidere frabeder han sig den klichefyldte "Nøgenhed", men ønsker kvinderne tilhyllede for herved at "opnaa helt nye Virkninger" i dansen. "Teatermaler og Kustymier" vil "saaledes kunne fremtrylle et for Teatrets Publikum nyt Billede af Seraillet" (ibid. 4).

Den historiske kontekst, som danner baggrund for narrativet, forklares ligeledes både i Borbergs indledning og for publikum i en indledende monolog, hvor en eunuk henter en ung slavinde med gyldent hår og blå øjne, Maanebillede, til sultanens serail. Fortællingen er baseret på et sagn: Fordi der var hyppige ildebrande i Stambul havde sultanen en særlig kvinde i seraillet, der var klædt i rødt, og kun kom ind til ham, når byen stod i flammer. Hun var på en gang uønsket af sultanen, men besad samtidig en magt, fordi hun til enhver tid kunne komme til sultanen og kræve hans opmærksomhed.

Pantomimen foregår i 1648 i Istanbul (Stambul) omkring sultan Ibraïms palads. Slavinden Maanebillede er blevet købt for at indgå i Seraillet. Da hun introduceres til det øvrige harem, er det tydeligt, at der foregår et magtspil og, at sultanen har en yndling, Janghiijn. Og at eunukken fra indledningen, Karagöz, også er betaget af hende. Scenen afbrydes af soldater, der kommer ind med krigsbytte og slavegjorte fanger, heriblandt den fremmede sultan Murad, der ikke bøjer sig for Ibraïm. Murad straffes med piskeslag først af soldaterne og derefter af Janghiijn, indtil Maanebillede springer ind og afvæbner Janghiijn. Murad spærres inde i et guldbur og Maanebillede bindes som straf for sin indgriben til buret. Janghiijn forfører den vagtmester, der er sat til at overvåge de to, og franarrer ham hans sabel. Dette overværer eunukken, der købte Maanebillede, men som også har været betaget af Janghiijn. Han tilkaldt vagterne. Sultanen kommer til: Vagtmesteren halshugges og Janghiijn dømmes til at bære rødt tøj. Det bliver hende, der ordløst skal varsle, når der er brand i Stambul. Dermed bliver hun en for sultanen forhadet, men nødvendig slave. Sultanen kaster nu sin erotiske interesse på Maanebillede, der optræder skræmt og uskyldig, hvilket ægger sultanen, som river næsten alt tøjet af hende. Et egentlig overgreb bliver afværget af, at Janghiijn træder ind i rummet. Sultanen går ud på balkonen for at se branden i byen, men soldaterne, der var meget glade for den halshuggede vagtmester, angriber ham. I stedet indsættes Murad og denne kysser omsorgsfuldt Maanebilledes hånd: En ny retfærdig æra kan begynde. Stykket afsluttes med kald til bøn: "Allah er stor, Allah er Een." (ibid. 15).

Trods det, at stykkets titel tager udgangspunkt i Istanbul's hyppige brande, har pantomimen ikke Janghiijn, der ender som den rødklædte kvinde som hovedperson, men den unge uskyldige slavinde, Maanebillede. Derfor er det måske nærmere en fascination af myten, der har virket som afsæt for stykket fremfor det primære narrativ. Stykket er stærkt erotisk med sadomasochistiske undertoner, som Janghiijns ophidselse ved at piske, en orgiastisk dervishdans, og det næsten fuldbyrdede overgreb på Maanebillede. At det er det rene, de tilfangetagne unge, der vinder over

den uretfærdige overmagt, kan både læses som et opgør med besættelsesmagten, men også som en klassisk commedia dell'arte fortælling, dog tilsat voldsomme drifter i spil i Borbergs tekst.



(A) I 1923 var det kærligheden imellem Sultanen Akmed og "Kadina Saffie", der var omdrejningspunktet i balletpantomimen *Stambul brænder*. I de senere versioner fra 23. november 1940 (B) og det senere udaterede maskinskrevne manuskript (C), er det Maanebillede, der bliver protagonisten i fortællingen, hvor de to andre figurer er bibeholdt men under navne. I den seneste udaterede version er hovedkaraktererne bibeholdt. Privateje og Det Kgl. Bibliotek.

Allerede 28. april 1923 kontaktede Borberg den norske komponist Johan Halvorsen (1864-1935), der i årene 1899-1929 var dirigent ved Nationaltheatret i Kristiania, i et længere maskinskrevet brev indeholdende en fire sider lang synopsis til en ballet. Borberg har angiveligt haft idéen til balletten i flere år, og vi finder mange af idéerne i denne tidlige synopsis intakte i den senere. I brevet præsenterer han for det første idéen om den "logisk stumme" ballet, for det andet den tyrkiske forhistorie (Borberg, 1923, s. 1). Det fremgår, at Borberg har diskuteret sin ide med Johannes Poulsen (1881-1938), som skulle iscenesætte og spille den mandlige hovedrolle. Borberg skriver at han allerede har tilbud om musikken fra Riisager (altså flere år før *Benzin*, men som her forekommer ham "for

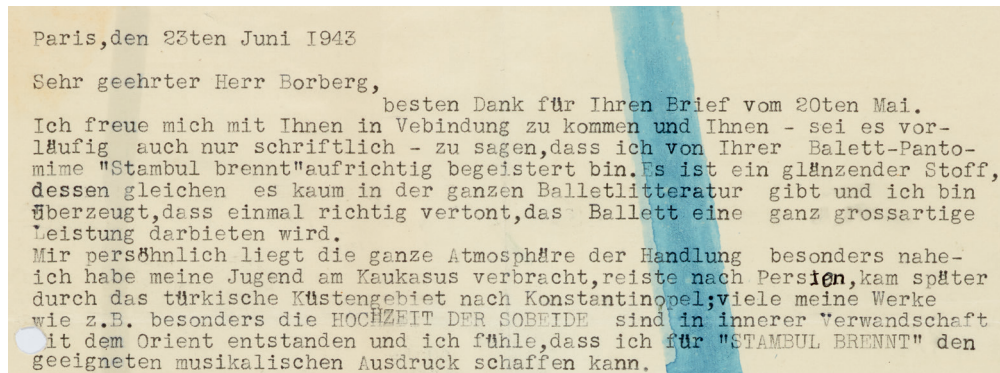
teoretisk Arnold Schönbergsk,” ibid. s. 2) og en tjekkisk komponist med efternavnet Burgsthaler. Hvor konkrete disse tilbud har været, har det ikke været muligt for os at verificere.

Som i *Susanna*, er det sanseligheden og magtforholdet, der fascinerer Borberg: ”Det er dette Moment, som har fængslet mig, og inspireret mig [...]: Slavinden der fordi hun repræsenterer en større Magt i et givet Øjeblik er stærkere end Herskeren og skæbnesvanger for Herskeren og hans Lykke.” (ibid. s. 3) Janghiijn, som i denne udgave har navnet Kadina Saffie, beskrives her som ”et Sansernes Geni” (ibid. s. 3), men ”hjerteløs” (ibid. s. 4). Maanebillede (uden navn i denne version), beskrives som en ”nordisk Type”, som følgelig ikke kan ”gøre sig forstaaelig ved Sprogets Hjælp.” (ibid. s. 4).

Både stykkets start og slut er til stede som idéer, hvor kimen til den forklarende, mundtlige, indledning er lagt. Borberg nævner her inspirationen fra en tysk pantomime, *Summurun*, som han har set opført med Alexander Moissi (1879-1935) som fortæller. Vi formoder, at der her er tale om *Summurun*, iscenesat af Max Reinhardt (1873-1943) i 1910.

Borberg refererer til Halvorsens russiske *Bojarernes Indtogsmarch* (1893), som sin motivation for at kontakte ham. Det er bemærkelsesværdigt, at Borberg også i denne henvendelse forfølger den dramaturgiske kerne omkring magtforholdet, snarere end det eksotiske, som han faktisk ser som en svaghed ved idéen. Også i dette tidlige udkast finder vi hans udtrykkelige understregning af, at stykket ikke skal spilles klichéfuldt, som en ”almindelig tyrkisk Maskerade med Pludderbukser, Suleimalyrik og Godtkøbsmaskeradeflitter.” (ibid. s. 8). I stedet ønsker han det kraftfulde, en vildskab.

Halvorsen takker dog hurtigt nej, under henvisning til sin uerfarenhed inden for genren (Halvorsen, 1923). Borberg kontakter først ti år senere, 20. maj 1943, dvs. kort efter premieren på den stormombruste *Baaden*, Tscherepnin, som begejstret svarer tilbage i et brev dateret 23. juni samme år – at han ser balletten ”som dramatisk, plastisk og musikalsk fra start til slut” (Tscherepnin, 1943).



Paris, den 23ten Juni 1943

Sehr geehrter Herr Borberg,

besten Dank für Ihren Brief vom 20ten Mai.

Ich freue mich mit Ihnen in Verbindung zu kommen und Ihnen - sei es vorläufig auch nur schriftlich - zu sagen, dass ich von Ihrer Ballett-Pantomime "Stambul brennt" aufrichtig begeistert bin. Es ist ein glänzender Stoff, dessen gleichen es kaum in der ganzen Ballettlitteratur gibt und ich bin überzeugt, dass einmal richtig vertont, das Ballett eine ganz grossartige Leistung darbieten wird.

Mir persönlich liegt die ganze Atmosphäre der Handlung besonders nahe - ich habe meine Jugend am Kaukasus verbracht, reiste nach Persien, kam später durch das türkische Küstengebiet nach Konstantinopel; viele meine Werke wie z.B. besonders die HOCHZEIT DER SOBEIDE sind in innerer Verwandtschaft mit dem Orient entstanden und ich fühle, dass ich für "STAMBUL BRENNT" den geeigneten musikalischen Ausdruck schaffen kann.

Komponist Alexander Tscherepnin var fra første færd begejstret for Borbergs balletpantomime og skriver i brevet fra 23. juni 1943: ”Det er et genialt emne uden sidestykke i balletlitteraturen, og jeg er overbevist om, at balletten, når den først er sat ordentligt i musik, vil blive et storslået værk”. Privateje.

Brevet, samt efterfølgende korrespondance, er skrevet på tysk. Borberg tilbyder en fordeling af overskuddet med en tredjedel til sig selv, og to tredjedele til Tscherepnin.

Samarbejdet med Tscherepnin, som bl.a. tidligere havde arbejdet sammen med Mikhail Fokin (1880-1942) om balletten *Le Pavillon d'Armide* (1909) og ligeledes med Anna Pavlova (1881-1931) om *Ajantás Frescoes* (1923) og Mikhail Mordkin (1880-1944) om *Trepak* (1937), er markant, og viser, at Borberg kunne være med i det internationale teaterlandskab.

At Tscherepnin vitterligt var begejstret spores i hans brev til Borberg dateret 20. september 1943, hvor han fortæller, at han allerede, før finansieringen er faldet på plads, har partiturets større linjer og højdepunkter klar. Han udtrykker her igen sin begejstring for det detaljerede og virkningsfulde stof. Hvorfor stykket ikke blev realiseret står hen i det uvisse, men kan måske tilskrives krigen og Alexander Tscherepnins flygtningestatus i Paris, eller at Det Kongelige Teater takkede nej efter *Baadens* fiasko og ikke ville finansiere projektet. Et kontraktudkast ligger klart, men hvor langt det nåede, er uvist.

At skrive for balletten som dramatiker, var i tiden ikke opsigtsvækkende. Kjeld Abell havde f.eks. sin debut som dramatiker med balletten *Enken i Spejlet* (1934). Og der er ingen tvivl om, at ballet var hot for modernisterne: Balletkompagnierne Ballets Russes og Ballets Suédois var samlingspunkter ikke blot for teaterfolk, men avantgardekunstens spydspidser på tværs af kunstarterne. Vi ved, at Borberg overværede Ballets Russes' opførelse af *En Fauns eftermiddag* med Vaslav Nijinsky (1889-1950) i Paris i 1912 (Borberg, 2012, s. 310) og ifølge familien, modtog han som ung balletundervisning, for at forstå den særlige kunstform.

Når man kigger på de komponister, som Borberg tog i ed, danske Knudåge Riisager, russiske Alexander Tscherepnin – og for den realiserede *Cirkus Juris* den svenske Hilding Rosenberg (1892-1985), var det moderne toner, han hørte for sig i sit univers. Dette gælder dog ikke Johan Halvorsen, som, så vidt vides, var den første komponist, han kontaktede. Det er interessant, at Borbergs stærkt moderne sceniske æstetik i sit første stykke *Ingen* således ikke følges op med en moderne musikalsk smag før senere. *Synder og Helgen* havde komposition af Harald Agersnap (1899-1982), der beskrives som en fransk inspireret modernist. Her finder vi også genklang af de tanker, Borberg beskrev i sit tidlige teatermanifests visioner om teatret som *Gesamtkunstwerk*.

## Konklusion

I denne artikel har vi gennem en genetisk tilgang undersøgt og analyseret to af Borbergs indtil nu ukendte, urealiserede værker. Begge bidrager væsentligt både til forståelsen af Borbergs samlede virke og den danske modernismes sparsomme teaterhistorie. Opdagelsen giver dertil ny viden om Riisagers og Tscherepnins produktion, og om, hvordan Borberg i sit samarbejde med sidstnævnte opfattedes af en international kunstner, der havde samarbejdet med flere repræsentanter for ballettens elite.

*Stambul brænder* udfolder, ikke mindst via de tidlige breve og synopsis, den ekspressionistiske tænkning og sceniske kraft, som vi også finder i Borbergs første drama, *Ingen*. *Susanna* giver omvendt en ny indsigt i Borbergs arbejde med masken og commedia dell'arte traditionen og bringer vigtig ny viden, ikke mindst om Knudåge Riisagers eneste fuldførte operaværk, *Susanne*. Begge værker bidrager til udviklingen i den samlede forståelse af Borbergs mangefacetterede *oeuvre*, som ellers kan synes noget uensartet. I alle hans værker spiller masken og identitetskonstruktioner en rolle – men hvor det tidligere er blevet anset for at være en freudiansk leg med underbevidstheden, tilføjer commedia dell'arte-sporet, som disse to værker fremhæver, et karnevalesk og grotesk lag, der går som en rød tråd igennem forfatterskabet. Læser vi Borbergs samlede dramatiske værkproduktion, tydeliggør disse nye fund, at han for hvert stykke eksperimenterer med en ny dramatisk genre. De kendte værker spænder fra farce til tragedie. Med *Stambul brænder* og *Susanna* får vi nu også tilføjet



en ballet-pantomime og en opera buffa. Dertil giver især indledningen til *Stambul brænder* vigtig ny viden om Borbergs æstetiske, sceniske teatertænkning omkring den sceniske handlings og visualitets bærende betydning. Ikke mindst finder vi det bemærkelsesværdigt, at Borberg gentagende udviser en interesse for at undgå orientalistiske fantasier og klichéer. Endelig ser vi også hans tidlige tænkning om den fri seksualmoral og sensualitet omsat dramatisk.

I begge de ikke-realiserede værker, er der igennem *settingen*, henholdsvis Babylon og Istanbul, lagt en ramme med østens mystik over universet, hvor især også Maanebillede står som en mystisk, etisk ren karakter.

Borberg var fra sin ungdom utrolig velorienteret i forhold til den europæiske scene, det var derfra han selv tog sit udgangspunkt, og det han i sine tidlige, især tysksprogede, udgivelser også bidrog til. Vi kan i det undersøgte materiale se, at Borberg orienterer sig i det internationale kunstfelt, både i sine inspirationskilder og i sine valg af samarbejdspartnere og på den måde skabe bro imellem Danmark og det internationale teaterlandskab. Denne internationale orientering er oftest oversat i den danske teater- og dramaforskning. Et større fokus på øvrige danske kunstneres ufuldstændige værker kan måske ligeledes åbne op for såvel en ”glemt” modernisme som kortlægning af en større international samarbejdsflade?

Den genetiske kritik lægger vægten på det processuelle i en kunstners værkproduktion og værkets tilblivelseshistorie, til hvilken man som teaterforsker sjældent har adgang, da ikke-realiserede manuskripter som udgangspunkt sendes retur til forfatteren ved afvisning fra teatret. En teaterproduktion er en omkostningsfuld affære og risikoen for, at et værk aldrig realiseres er stor. Bl.a. i Det Kongelige Teaters arkiv kan vi efterspore, at selv markante dramatikeres værker afvises.<sup>9</sup> Som vi har vist i denne artikel, kan netop de ikke-realiserede værker give en vigtig indsigt i en dramatikers poetik.

Et ikke realiseret og måske ufærdigt værk, efterladt i flere versioner, efterlader en åbenhed og samtidig en sårbarhed for læserens blik. Det store punktum er ikke sat. Men derfor er materialerne også åbne for nye fortolkninger – og måske realiseringer?

---

**Ulla Kallenbach** (f. 1978), lektor, phd. v. Universitetet i Bergen. Leder af forskningsprojektet *Artistic Exchanges: The Royal Danish Theatre and Europe* v. Aarhus Universitet. Har bl.a. udgivet *The Theatre of Imagining* (Palgrave 2018), den første større undersøgelse af fantasiens kulturhistorie i teater- og dramahistorisk perspektiv.

---

**Anna Lawaetz** (f. 1979), forskningsbibliotekar, phd. Ansvarlig for Teatersamlingen på Det Kgl. Bibliotek. Igangværende forskningsprojekt *Indsamling af flygtige scenekunstformer* (KFU 2019-22) om arkivering af scenekunstformer der ikke har et skriftligt forlæg og/eller overskrider tidens og stedets enhed.

---

Forfatterne har tidligere sammen udgivet *Stage/Page/Play Interdisciplinary Approaches to Theatre and Theatricality* (2016), Multivers.

Tak til Henrik Borberg (Multivers), Thomas Hvid Kromann (Det Kgl. Bibliotek), Claus Røllum-Larsen (Det Kgl. Bibliotek).

---

9) Borberg behandler selv dette i det lille satiriske skrift *Forspillet* (Borberg, 1937).



Der er truffet aftale imellem Svend Borbergs arvinger og Det Kgl. Bibliotek om overdragelse af Svend Borbergs privatarkiv til Det Kgl. Bibliotek.

## Referencer

- Abell, Kjeld. 1936. Ungdommen og Teatret. *Langelands Social-Demokrat*, 14. feb., 1936, s. 4-5.
- Anon. 1943. [Notits om Stambul brænder]. *Berlingske Tidende* 3. nov., 1943, s. 9e.
- . udateret [1930-31]. *Til Forfatteren Hr. Axel Valentiner*. Brev vedrørende indsendte stykker (1926-1950). Det Kongelige Teater og Kapel, Rigsarkivet.
- Artaud, Antonin. 1938. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- Borberg, Svend. 1918. *Krig og køn : bidrag til en erotisk ny-orientering*. Kbh.: Hasselbalch.
- . 1919. Skuespillets Forfald. *Litteraturen. Nordens kritiske Revue*, s. 465-480.
- . 1923. [Brev til Johan Halvorsen]. 28 apr., Privateje.
- . 1924. [Brev til Knudåge Riisager]. 28 jan., Privateje.
- . 1937. *Forspillet*. Gyldendals Julebog, 1937. Kbh.: Gyldendal.
- . 1940a. *Susanna. Libretto til Opera Buffa eller Musical Comedy* 1. 1. udkast, 20 marts, Privateje, upubliceret.
- . 1940b. *Susanna. Libretto til Opera Buffa eller Musical Comedy* 2. 2. udkast, Privateje, upubliceret.
- . 1940c. *Susanna. Libretto til Opera Buffa eller Musical Comedy* 3. 3. udkast, 8.-9. maj, Privateje, upubliceret.
- . 2012. *Aabenbaringens sted : teaterkritik i udvalg*. Redigeret af Per Lykke. Kbh., Frederiksberg: Multivers, Selskabet for Dansk Teaterhistorie.
- . s.a. *Stambul brænder : Ballet-Pantomime*. Teatersamlingen. Det Kgl. Bibliotek, upubliceret.
- Boye, Ib. 1988. *Forfængelighedens pris*. Kbh.: Cicero.
- Contat, Michel, Denis Hollier, Jacques Neefs, og Alyson Waters. 1996. Editors' Preface. *Yale French Studies*, 89, s. 1-5. <http://www.jstor.org.ep.fjernadgang.kb.dk/stable/2930335>.
- Halvorsen, Johan. 1923. [Brev til Svend Borberg]. 4. maj, Privateje.
- Hardis, Arne. 2003. *Æresretten*. Kbh.: Lindhardt og Ringhof.
- Hesselaa, Birgitte. 2006. Ekspressionisme og moderne teaterkritik - Svend Borberg. In *Dansk litteraturhistorie*, Søren Schou, Lasse Horne Kjældgaard, Birgitte Hesselaa og Jógvan Isaksen (red.), s. 133-139. København: Gyldendal.
- Kandinsky, Wassily. 1964. *Tilbageblik*. Oversat af Ivan Strange. Ved kunstens kilder. Kbh.: Rasmus Fischer.
- . 1976. "Den gule klang." *Europæisk avantgarde teater 1896-1930*, edited by Kela Kvam, 57-66. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Kistrup, Jens. 1966. Svend Borberg, Det sprængte menneske. In *Dansk litteraturhistorie: Fra Tom Kristensen til Klaus Rifbjerg*, Torben Brostrøm og Jens Kistrup (red.). Kbh.: Politikens Forlag.
- Kvam, Kela, Janne Risum, og Jytte Wiingaard, reds. 1992. *Dansk teaterhistorie*. 2 vols. Kbh.: Gyldendal.
- Lorentzen, Mogens. s.a. [op. 49]. 01 mu 8608.2278, Knudåge Riisagers arkiv XVIII. Det Kgl. Bibliotek.
- Normann, I. C. 1936. Dansk Teater. *Langelands Social-Demokrat*, 20 april, 1936, s. 6-7.
- Riisager, Knudåge. 1940a. [Brev til Svend Borberg]. 24 apr., Privateje.
- . 1940b. "Susanna"/Forspil til en ikke fuldført buffa-opera. 02 mu 7606.0166, Knudåge Riisagers arkiv, Det Kgl. Bibliotek.

## Svend Borberg: Punktummet, der ikke blev sat

- Riisager, Knudåge, og Mogens Lorentzen. 1948. *Susanne/Burlesque i en Akt*. 01 mu 8608.2278, Knudåge Riisagers arkiv, Det Kgl. Bibliotek.
- Røllum-Larsen, Claus. 2015. *Knudåge Riisager : komponist og skribent*. Vol. 1-2. Danish humanist texts and studies, volume 49. Kbh.: Museum Tusulanum, Det Kgl. Bibliotek.
- Tscherepnin, Alexander. 1943. [*Brev til Svend Borberg*]. 23 juni, Privateje.
- van Hulle, Dirk, og Peter L. Shillingsburg. 2015. "Orientations to Text, Revisited." *Studies in bibliography (Charlottesville, Va.)* 59, 1, s. 27-44. <https://doi.org/10.1353/sib.2015.0004>.
- Vikar. 1950. Susanne. Knudåge Riisager og Mogens Lorentzens "morsomme opera." *Information*, 9 jan., 1950, s. 4b.
- Wieth-Knudsen, Asbjørn, og Svend Borberg. 1932. *Det store Mørke*: Opera i tre Akter efter et Drama \_af Poul Knudsen (O. m. ty. T. ). Leipzig: C. F. Kahnt.



Svend Borberg 1938. Privatfoto