

# OG DE LEVEDE LYKKELIGT?

Af Lene Kaaberbøl

Jeg har hørt, at Hitchcock engang forsøgte at lave en film om en dreng, der gik rundt i Londons gader og bar på en bombe uden at vide det. Spændingen blev mere og mere intens, bomben var hele tiden *lige* ved at springe – og til sidst sprang den.

Den gik ikke, Hitchcock. Ingen ville have den.

Selvfølgelig findes der fortællinger, der ender rigtig, rigtig skidt, både på film og ”på bog” (som min niece siger). Inden for gysergenren sker det så ofte, at det nærmest er en kliché: netop som uhyret er tilintetgjort, netop som alle tror, at ondskaben er besejret, netop da ser man kimen, fligen, ægget, hvorfra et nyt uhyre nødvendigvis må komme. *Mareridtet fortsætter!!* som der plejer at stå på toeren, med et par bloddryppende røde udråbstegn efter.

Den slags sker ikke i fantasy. Det bruger vi ikke her, som Maude Varnæs fra *Mattador* engang sagde, når hun skulle udtrykke sin yderste misbilligelse. Her lader vi sandelig ikke vores monstre gå løse og ubesejrede rundt! Det skulle bare lige mangle. Gør de måske sådan inde hos naboen i *Landet I Det Fjerne* eller ovre i *Narnia*? Nej, aldrig har jeg da hørt så galt. Drager skal dræbes. Skurke skal besejres. Vi går ind for happy end!

Måske har vi arvet det fra eventyrene, som vel er alle fantasy-fortællingers genetiske ophav. Måske sidder der sådan en lille stump ”Og de levede lykkeligt”-DNA i alle fantasy-forfattere. Tolkien skriver i sit essay ”On Fairy-Stories” (1968), at ligesom tragedien er dramaets sande og højeste form, er det eventyrets højeste funktion at give tilhøreren eller læseren et enkelt øjeblikks åndeløs lykkefølelse: ”a catch of the breath, a beat and lifting of the heart ... a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world ...” (68). Han kalder det for *eukatastrofen* – den bratte omvæltning til det gode, den pludselige frelse. En glæde så stærk at den ikke helt er af denne verden.

Det er jo store ord at skulle leve op til. Alligevel er Tolkiens benævnelse velvalgt, synes jeg. Den understreger det bratte, det uventede – for det er jo den lykkelige slutnings paradoks, at den på én gang er ventet og uventet.

Når vi sætter os med et eventyr eller en fantasy-fortælling, forventer vi jo, at det ender godt – men samtidig er der ikke noget ved det, hvis vi på lang afstand kan se, *hvordan* det skal ende godt. Det skal helst se håbløst ud. Allerhelst skal man nå at komme i tvivl, alle genreforventninger til trods. Kan den knude virkelig løses? Kan netop *denne* drage overhovedet besejres? Eukatastrofen bærer katastrofen i sig. Og katastrofen er i de fleste fantasyfortællinger gennemgribende og total: selve verdens undergang.

For det er et andet genretæk: at dét, der kæmpes for, ikke kun er individets overlevelse, men selve universets. Fantasy-helte har det med at lide voldsomt under kun-du-kan-redde-verden-syndromet. Det gælder både de helte, der er født ind i det fantastiske univers, og de, der kommer tumlende ind i det fra ”vores” verden (eller i hvert fald forfatterens fremstilling af den).

Inden for andre genrer kan man skrive stilfærdige historier om små kriser: kampen for at vinde ved et sportsstævne, kampen for at blive accepteret i en ny skole. Det kunne man vel teoretisk set også i fantasy. J.K. Rowling (*Harry Potter og de vises sten*, 1997) gør det til dels, når hun i Hogwarts-regi beskriver quidditch-turneringer og mobning og jalousiproblemer, og dette glimt af det velkendte midt i alt det fantastiske er sikkert en af grundene til Harry Potters umådelige popularitet. Men hun stopper ikke dér. Hvis Harry Potter kun var en kostskoleroman, ville plageånden Draco Malfoy være hovedskurken. Hans lille ondskab ville være tilstrækkelig til dét. Men som fantasy-skurk har han slet, slet ikke format nok. Dér må skurken være så stor, så ond og så magtfuld, at hele verden tøver med at nævne hans navn og skælver ved at høre det. Voldemort. Sauron fra *Ringenes Herre*. Den grumme Ridder Kato: "Da han sagde navnet var det ligesom noget ondt og farligt fejede gennem rosegården. De hvide fugle flygtede til deres reder. Sorgfugl skreg højt og baskede med sine store, sorte vinger. Og i den stund døde mange roser." (*Mio, min Mio*, 44, 1954). Der er ingen, der får dén reaktion ved at gå ud i en baghave i Brønshøj og hviske navnet på en mere socialrealistisk plageånd. Ligusterhækken går ikke ud af dén grund.

Fantasy er ofte blevet beskyldt for at være eskapistisk, for at udgøre en flugt fra hverdagens problemer. Ja. Måske. Men i så fald er det en flugt fra asken til ilden, i hvert fald for de personer, bogen handler om. Det fantastiske rum er altid et farligt sted, langt farligere end hverdagsrummet. Der er ingen drager på Ligustervænget; Harry Potter er i langt større fare på Hogwarts end hjemme i forstadskvarteret hos familien Dursley. Som Mio i Landet i det Fjerne har Busse langt grummere fjender end de følelseskolde plejeforældre på Gammel Kongevej. Og selv om the London Blitz og anden verdenskrig rumsterer et sted i baggrunden, så er Den Hvide Heks langt mere skræmmende for børneheltene i *Løven, heksen og garderobeskabet* (C.S. Lewis, 1950).

Hvis det er en flugt, er det altså ikke en flugt fra problemer til problemfrihed, eller fra farer mod fred. I stedet står fortællingens barnehelt over for en slags byttehandel. På den ene side står hverdagsrummets jævne, kedelige ørken af små ydmygelser og irettesættelser, begrænsninger, svigt og magtesløshed. I dét rum kan barnehelten som regel intet stille op: Harry kan aldrig reformere familien Dursley og få et ligeværdigt og engageret familieliv. Busse kan aldrig nogensinde vende sine plejeforældres kulde til kærlighed. C.S. Lewis' børnekvartet må flygte fra en bidsk husbestyrerinde, som de altså ikke magter at konfrontere, og mod verdenskrigens fjerne trussel kan de naturligvis stille endnu mindre op.

Byttehandlen går så ud på følgende: Barnet slipper ud af sin magtesløshed og møder spænding, kærlighed og venskab, frihed og selvbestemmelse. Ofte hæves barnets status dramatisk: forældreløse Mio bliver kongebarn, forældreløse Harry er pludselig en berømthed, og C.S. Lewis' firkløveret går fra at være i hvert fald midlertidigt forældreløse evakuerede til at være "menneskesønner og menneskedøtre" – hovedpersonerne i en profeti og arvinger til fire tomme troner i Narnia. Men med disse mange gevinster følger altså også fjender af en helt anden størrelse og grumhed end dem, hverdagsrummet kan byde på: Voldemort, Ridder Kato med stenhjertet og Den Hvide Heks. Fjender så drabelige at de truer ikke bare barnet, men hele universet i Det Fantastiske Rum. Og fra det øjeblik barnehelten kommer lidt for tæt på et bestemt garderobeskab, eller lukker ånden ud af flasken, eller løber gennem barrieren ind på Perron 9  $\frac{3}{4}$ , klapper fælden: Kun du kan redde verden!

Noget af en opgave for et barn, der i hverdagsrummet har måttet give op over for langt mere trivielle udfordringer. Men det væsentlige her er, at barnehelten ikke

Hvorfor er det så forbandet vigtigt? For det er det. Spørg et hvilket som helst barn. Spørg din egen eventyrsjæl. Det er *altafgørende*.

Måske er det netop, fordi det *ikke* går sådan i virkelighedens univers. Enhver fortælling lægger en struktur ned over virkeligheden, en struktur, der ikke findes i den kaotiske, flerstrengede, tilfældighedsprægede verden uden for bogen. Selv fortællinger, der bevidst stræber mod kaos og absurditet, har struktur. Jeg tror faktisk, der er ret snævre grænser for, hvor groft en tekst kan forbyrde sig mod grundlæggende fortællestrukturer og stadigvæk være læsbar. Hvis ikke fortællingen havde opbygning og afrunding, krise og løsning, begyndelse, midte og slutning, hvis blot den reflekterede det verdenskaos, vi tumler rundt i til daglig, så ville hovedparten af os forlade den med en uforløst følelse af utilfredshed. Vi vil have orden – selv i tragedierne. Må vi lige bede om lidt kosmos, tak! Og jeg tror, denne ordenstrang er endnu stærkere i børn end i voksne. Måske er den proportional med ens egen følelse af hjælpeløshed. Jo mindre magt over tilværelsen, jo mere hang til kosmos? Historisk set er der vist præcedens for, at krisetider fører til en opblomstring af meget strukturerede kosmosfortællinger med lykkelig slutning.

Jeg tror som sagt ikke, det er blot og bar eskapisme. Det er også tilfredsstillelsen af et etisk instinkt: "Det kan godt være, verden ikke *er* sådan, men det *burde* den være." Og hvis vi mister det etiske instinkt, er vi som kultur meget dårligt stillet. Det er muligvis et modenestegn, når man ikke længere forventer, at livet skal være retfærdigt (og undlader at blive fornærmet, når det ikke er det). Men den dag man holder op med at håbe på, at *mennesket* kan opføre sig retfærdigt, så er man mere end blot moden. Så er man kynisk.

Fantasy anklages fra tid til anden for at være formel-agtig (og noget fantasy er det også). Intet nyt under solen. En forudsigelig gentagelse af ældgamle mønstre. Drager, der er dræbt hundrede gange før af de samme kedsommelige kække helte. Kampen mellem det gode og det onde. Rigtigt er det i hvert fald, at fantasy-fortællinger oftest handler om mennesker, der træffer etiske valg. I den enkleste form er det netop et klart valg mellem det gode og det onde, hvor helten (også barnehelten) naturligvis vælger at kæmpe mod det onde. Et valg, som ganske vist har omkostninger og konsekvenser, men som er let i dén forstand, at det er nemt at se forskel – bare hold dig til ham på den hvide hest. I den form for fantasy falder æblet ikke så langt fra eventyrstammen.

Men fantasy er en genre i udvikling, og en del af den udvikling går i retning af langt større tvetydighed.

I nogle former for fantasy og moderne eventyr er der en – temmelig pædagogisk – tradition for, at det onde ikke må blive *for* ondt, når man skriver for børn. Det skal kunne forstås og forklares. Måske endda opdrages. Folkeeventyrets blodtørstige afstraffelse af Askepots søstre og Snehvides onde stedmor er erstattet af socialisering og tolerance. Det er en form for pædagogik, som Tolkien ikke har meget tilovers for. Han kalder det "mercy untempered by justice", nåde uden formildende retfærdighed, og langer ud efter Andrew Lang, forfatteren til bl.a. *The Lilac Fairy Book*, fordi han lader sine skurke "trække sig tilbage med en pæn pension" (*On Fairy-Stories*, 47). Det er vel også blandt Andrew Langs åndelige efterkommere, at vi finder historier om drager, der i virkeligheden slet ikke er uhyrlige, men blot misforståede og omfangsmæssigt udfordrede, og skurke, som slet ikke er onde, men bare ensomme og underforsynede med kærlighed og accept.

Det er måske ikke så meget en tvetydighed som en udvanding. Det sorte får lov



På samme måde er der ved at snige sig en lille tvetydighed ind i portrættet af Skammeren, Davin og Dinas mor. I et gyngende usikkert øjeblik synes Davin, at en af de Læremestre, der i *Slangens gave* arbejder på at nedbryde ham, ligner en Skammer. Og Læremestrenes våben minder faktisk om Skammerens, fordi de påfører deres ofre et selvhad og en selvydmygelse i forsøget på at udslette deres selvstændige personlighed. Gennem de to første bøger har jeg vænnet mig til, at Skammeren er god, og at hendes beslutninger er kloge og retfærdige. Men i mødet med Sezuan er hun måske ikke helt så klog og retfærdig som ellers. Og hendes kræfter er frygtindgydende, hvis de bruges forkert.

Også Dinas etiske valg bliver stedse mere vanskelige. I den første bog kæmper hun en relativt enkel kamp for fysisk at få sin mor tilbage, og det etiske valg står dybest set mellem selviskhed og uselviskhed. I *Skammertegnet* er valget langt mere kompliceret. Hvis hun ikke lader sig bruge som Valdracus villige våben, vil et andet barn blive mishandlet eller slået ihjel – ikke et valg mellem godt og ondt, men et valg mellem to onder. Under presset fra det dilemma ødelægges hendes skammerkræfter, og hun fjerner sig dermed åndeligt set et skridt fra sin mor. Den afstand bliver i *Slangens gave* endnu større, blandt andet fordi hun må erkende, at hun ikke kun er sin mors datter, men også Sezuan, med alt hvad det indebærer af moralsk ambivalens. Hverken et valg mellem godt og ondt, eller et valg mellem to onder – men et valg, hun må træffe uden at vide, hvad der er godt, og hvad der er ondt, fordi godt og ondt er blevet størrelser, der svinger rundt og flytter sig, hver gang man vender ryggen til.

Måske er det dét, folk mener, når de indimellem beskylder mig for at skrive ”realistisk fantasy”. Jeg er ikke helt stolt ved det – for hvad vil naboerne ikke tænke? Tolkien vil helt sikkert rynke misbilligende på de buskede bryn. Ovre i Narnia er C.S. Lewis næppe mere begejstret. Hvis den udvikling fortsætter, kan jeg så overhovedet blive boende i Eventyrland? Hvis ondskaben ikke længere bare er forklarlig, men allestedsnærværende. Hvis helte ikke længere er helte, og skurke ikke længere skurke. Hvis de etiske grænser flyder så meget sammen, at fortællingen ikke længere handler om en kamp mellem godt og ondt. Er det så et eventyr? Nej. Er det så fantasy? Tjah, jah, bum bum bum. Når nu bare det hele ikke ender som social-realisme-med-drager.

Fantasy er tit blevet betragtet som trivielt og letkøbt – for eksempel i Gunnar Jakobsens artikel ”Dansen omkring Potter” (citeret i *Børn & Bøger*, nr. 3, 2001, 30). Jakobsen ville foretrække ”en roman om en familie i Vendsyssel med tyve køer, nogle får og flere tønder flyvesand” og mener, at fantasy-fortællinger er ”nemme at skrive, for man behøver ikke have kontakt med en virkelighed”. Jeg er (pudsigt nok) uenig. Dels mener jeg ikke, at flyvesand per definition er mere interessant end flyveøgler – heller ikke kunstnerisk. Dels er det fandeme ikke spor let! Man skal have særdeles god kontakt med en virkelighed – nogle gange endda med flere. Det kræver konsekvens og indlevelse at holde et fantasiunivers levende og troværdigt for læseren. Indimellem, når jeg bliver spurgt, hvorfor jeg skriver fantasy, svarer jeg flabet, at det er, fordi jeg ikke gider lave research. Det er selvfølgelig løgn. En fantasy-roman kan kræve lige så meget research som fx en historisk roman. Og bliver man i tvivl, kan man ikke lige tage Linje 14 og køre ude og tjekke, hvordan det nu var, der så ud.

Så nej, det er ikke let. Og det bliver efterhånden mere og mere kompliceret. Men det sværeste er faktisk dét med den lykkelige slutning. Hvis det bliver sværere og sværere at kende forskel på det gode og det onde, hvordan skal man så blive ved med at få det til at ende godt? Hvordan skal man gøre det plausibelt? Bliver den



## Teatret som platform for en stor fortælling

### Et undervisningsforløb til mellemtrinnets danskfag

Af Trine May

Forestillingen *Skammerens Datter* bygger på Lene Kaaberbøls roman af samme navn. Måske kender du bogen - eller bøgerne, for *Skammerens datter* er blot første bind i en serie på fire bøger, og serien har været en af dansk børnelitteraturs største succeser i de senere år.

Når en forfatter skriver en fortælling til en bog, har hun kun *ordene* til sin rådighed. Hun *fortæller* handlingen med ord og beskriver med ord, hvordan personer og stederne ser ud. Så må vi selv danne billeder i hovedet, og når vi læser Lene Kaaberbøls bøger, er det ikke svært. Hør bare her:

*Dunark var en gammel fæstning, der lidt efter lidt var blevet til en by. Den lå på en enorm klippeblok, der ragede højt op over det flade land rundt omkring, som om en eller anden kæmpe havde moret sig med at kaste en bjergtop ned midt på flodsletten. Den sene eftermiddagssol glitrede i flodløb, indsøer og sandbanker og i havet, som man lige akkurat kunne se. Men Dunark-klippen stod sort og firkantet, med skarpe kanter og så mærkeligt frygtindgydende ud.*

(*Skammerens datter*, side 34)

Kunne du se en film for dig, da du læste citatet? Den film, der kører i hovedet på os, når vi læser historier, kalder vi *det indre scenarie*.

Sådan er det ikke, når vi ser en forestilling på et teater. Her får vi ikke *fortalt*, hvordan stederne og personerne ser ud - vi får *vist* det. De står jo af kød og blod lige foran os. Her er ingen beskrivelser, men personernes *kropsudtryk* og *replikker* bærer fortællingen. Vi kan høre, hvordan de taler, de kan variere deres stemmeføring - de kan råbe, hviske eller synge, og vi kan se deres mimik og kropssprog. Herudover er der måske en stor scenografi, avanceret lys, flotte kostumer og mange rekvisitter - og måske endda special effects, stemningsfuld musik og lydeffekter. Forfatteren af en bog har kun ord på papir. Teatret har ingen papir, men en hel masse andet. En roman *fortæller* (telling). En teaterforestilling *viser* (showing).

At læse en bog og at se en teaterforestilling er altså to helt forskellige oplevelser. Og de to måder at få en historie på kræver noget forskelligt af dig. Du har en anden rolle, hvis du er tilskuer til en teaterforestilling, end hvis du læser en bog. Også selv om historien er den samme - nemlig fortællingen om *Skammerens datter*.

Når en roman fortæller en historie, kalder vi det *epik* - og når et teater gør det, kalder vi det *drama*.

En episk fortælling er altså en opdigtet tekst, du læser i en bog, fx en roman eller en novelle. Et drama er en opdigtet tekst, der bliver fremført af skuespillere på en scene.

Du har helt sikkert arbejdet i skolen masser af gange med epik - altså fortællinger fra bøger. Men her skal vi arbejde med, hvordan en fortælling, der oprindeligt var en bog, er omsat til drama.

## 2. Scenografi

Alt det du ser i teaterrummet, der bliver brugt i forbindelse med forestillingen, kalder vi *scenografien*. Det er fx rekvisitter, dekorationer, kostumer osv. Det er alt sammen med til at formidle historien.

Gå sammen i firemandsgrupper og drøft disse spørgsmål. I læser på skift ét spørgsmål op for gruppen og kommer med bud på et svar, hvorefter gruppens øvrige medlemmer kommer med *deres* kommentarer. Nu læser næste elev et spørgsmål, svarer, de andre kommenterer - også sådan fortsætter I. Der er spørgsmål til to runder.

- 1) Allerede da du trådte ind i teaterrummet, var der fuld af aktiviteter.  
Hvilke associationer fik du, da du trådte ind i teaterrummet?
- 2) Beskriv forestillingens scenografi.  
Var scenografien anderledes, end du havde forestillet dig?
- 3) Historien foregår mange steder både udendørs og indendørs, fx på slottet, i Skidenstad, i Dragegården - men det hele spilles på samme scene.  
Hvordan løste de det problem?  
Hvordan var du klar over, når stederne skiftede?
- 4) Hvilke rekvisitter eller kostumer lagde du særlig mærke til?  
Hvade nogen af rekvisitterne særlig stor betydning for historien?
- 5) Hvilke special effects lagde du mærke til? Hvordan fungerede de?
- 6) Hvilken betydning havde musikken for din oplevelse af forestillingen?  
Lagde du mærke til, om det var i særlige situationer, der var musik?  
  
Hvilke af sangene kan du huske?  
  
Hvorfor tror du, man vælger at have musik med i en forestilling?  
  
Hvad kan man opnå med musik, som man ikke kan med replikker?
- 7) Der var også andre lyde - og nogle gik igen flere gange.  
  
Hvilken betydning havde de?  
  
Hvordan virker det at bruge lyde til at fortælle med - frem for ord?
- 8) Der optrådte også flere gange skygger.  
  
I hvilke situationer kom skyggerne frem - og hvilken rolle spiller de?

Drøft bagefter, hvordan alt sammen medvirker til jeres oplevelse af fortællingen. Sammenlign med at læse en fortælling i en bog, hvor man kun har ord på papir.

- Hvad kan en teaterforestilling (drama), som en bog (epik) ikke kan?
- Hvad kan en bog (epik), som en teaterforestilling (drama) ikke kan?



Hvilken scene i forestillingen gjorde størst indtryk på dig? Hvorfor?

### **Fortællekreds**

Lav en fortællekreds i klassen.

Brug oversigten over scenerne som stikord til at genfortælle historiens handlingsforløb. En elev begynder med scene 1, så overtager næste elev med scene 2 osv.

### **Spændingsopbygning**

Der er adskillige spændingsmomenter i historien. Lav i grupper en spændingskurve på et stykke karton (liggende). Tegn et koordinatsystem, hvor den vandrette akse viser tidsforløbet (skriv scenenumre under strengen). Den lodrette akse viser spændingsopbygningen. Jo mere spænding - jo højere kurve. Når spændingen er på sit højeste, kalder vi det historiens *klimaks*.

Sammenlign bagefter gruppernes kompositionsanalyser.

Var I enige om spændingsopbygningen?

Havde I det samme punkt for historiens klimaks?

### **Kronologi - Flashback**

Når en forfatter skriver en bog, kan hun vælge at fortælle sin historie på forskellige måder. Måske vælger hun at fortælle om begivenhederne i den rækkefølge, de har fundet sted. Det kalder vi *kronologisk opbygning*, og sådan er rigtig mange fortællinger bygget op.

Men en forfatter kan også vælge at springe i tiden. Måske afbrydes handlingen, der foregår her og nu - og vi springer tilbage i tiden og får fortalt noget, som er sket tidligere. Det kalder vi *flashback*.

Måske begynder en roman ved historiens slutning - og hele bogen bliver noget, en person tænker tilbage på.

Sådan her begynder romanen *Skammerens datter*:

*Strengt taget var det vel ikke Cillas skyld, at jeg blev bidt i armen af en drage. Det er nok bare en tilfældighed, at hun bestemte sig for at smide en spand valle i hovedet på mig, netop den dag manden fra Dunark kom.*

Sådan her begynder teaterforestillingen:

**KLUDEKRÆMMER:** Hjælp! Stop tyven!!! STOP TYVEN!

*En ung mand med et barskt ydre skubber sig hastigt igennem mængden, åbenlyst på flugt. Andre handlende råber efter ham.*

**HANDLENDE:** Stop ham! Stop tyven!!!  
*Rikert Smed, en stor og stærk mand, står tilfældigvis i mandens løberetning og tackler ham. Han råber til Mølleren, en anden stærk mand.*



*De standser ved porten. En portvagt træder frem med hævet lanse, men da han genkender Drakan, slapper han af.*

**DRAKAN:** Alt roligt?

*Vagten nikker og åbner porten. Drakan og Dina rider igennem. De er nu i Arsenalgården på Dunark-borgen.*

**DRAKAN:** *Du er en modig pige. At komme hele denne vej med en fremmed.*

Selv om der er ydre syn i dramaet, kan du godt have en fornemmelse af, hvordan Dina har det, og hvad hun tænker. Hvordan?

Så selv om, et drama kan have stor scenografi og mange effekter, mens en forfatter kun har ord på papir, kan den episke tekst til gengæld noget, den dramatiske tekst ikke kan.

### Beskrivelser

En episk tekst har også *beskrivelser*, og herudfra må vi danne billeder inde i hovedet. Et drama har ingen beskrivelser, for her er jo kun replikker.

Sådan her beskriver Lene Kaaberbøl i romanen *dragen*, første gang vi møder den:

*Jeg stoppede brat op, da jeg fik øje på den første. Den var ikke så stor, som jeg havde frygtet, for i mine onde drømme var drager store som huse. Men den var noget, der var meget værre end et mareridt. Den var virkelig. Lavere end en hest, men næsten tre gange så lang, skællet som en slange. Tykke, krumme ben med lange kløer. Gule øjne og et langt, fladt hoved. Og fra munden dinglede en luns blodigt kød, der engang havde været bagbenet på en kalv.*

(*Skammerens datter*, side 37)

Når vi læser Lene Kaaberbøls beskrivelse af dragen, danner vi os et billede af, hvordan dragen ser ud. Det behøver vi ikke i teatret, for her kan vi se den.

Er dragen i teatret, som den er beskrevet i bogen?  
Hvad er mest uhyggeligt - at læse om den i bogen, eller at se den på teatret?  
Hvorfor?

Nogle af forskellene på epik og drama er altså:

#### Epik:

Opbygget af kapitler (en roman)

Det indre scenarie skal aktiveres

Telling

Oftest indre syn

Fortæller (jeg- eller 3.personfortæller)

Beskrivelser

#### Drama:

Opbygget af akter med scener

Vi ser på scenografi og skuespillere

Showing

Ydre syn

Ingen fortæller

Udelukkende replikker

Vælg et andet kort uddrag fra teatermanuskriptet, og omskriv det til en episk tekst.

## 7. Anmeldelse

Skriv en anmeldelse af teaterforestillingen *Skammerens Datter* på Østre Gasværk Teater. Du skal skrive den på computer med avis-layout.

En anmeldelse er en personlig vurdering af forestillingen. Her skal du altså skrive, hvad du synes om den, og du skal argumentere for dine synspunkter. Brug evt. dine noter fra opgaven *Giv udtryk for dine indtryk*. Herudover skal man også kunne læse praktiske data om, hvor og hvornår den spiller, billetpriser osv.

En anmeldelse er ofte bygget sådan op:

### **Rubrik** (overskrift)

Allerede her skal det fremgå, om du kan lide forestillingen eller ej. Find en god og fængende overskrift. Stor bogstavstørrelse.

### **Manchet**

To-tre linjer, hvor du uddyber rubrikken. Her er bogstavstørrelsen lidt mindre end rubrikken, men større end brødteksten.

### **Brødtekst**

Skriv først et *kort* resume af forestillingens handling. Brug evt. oversigten over forestillingens scener som stikord. Resumeet må ikke være for langt, for vigtigst i en anmeldelse er *din vurdering* med *argumenter*. Hvorfor synes du, som du gør.

Kom fx ind på

- handling (plot)
- scenografi
- skuespilpræstationer
- musik
- special effects

### **Data**

Teatrets navn, forestillingens titel, varighed, pris. Data står i kursiv.