

Fra forelæsningerne om teatrets teori

„Thérèse Raquin“

Før jeg går i gang med den følgende analyse, vil jeg gerne fremsætte en bemærkning for at foregribe en række mulige indvendinger mod det materiale, vi kommer til at operere med.

Jeg ville gerne henlede opmærksomheden på den kendsgerning, at vi i den proces, som består i en tilegnelse af de sceniske muligheders kunst og mesterskab, bevæger os – filogenetisk. Såvel med hensyn til „niveau’et“ og graden af kunstnerisk fuldgylldighed i det materiale, vi underkaster iscenesættelsens analyse og bearbejdning, som med hensyn til forfinelse og psykologisk udsøgthed i selve iscenesættelsen, gentager vi den bane, der er tilbagelagt igennem hele teatrets udvikling. Udviklingen forløber i cyklus’er, der gentager sig mange gange: cyklus’en begynder med det mere grelle, mere primitive og går over i det mere komplicerede og udsøgte. Det eftertryk, vi i nuværende etape vil lægge på den rumlige sceneplanlægning, bevirker at vi vil være bedst tjent med et materiale, der muliggør et mere umiddelbart og måske også mere primitivt spil af lidenskaber, som det kendtes i det tidlige romantiske drama og i det populære, folkelige melodrama.

Vi befinder os så at sige på en etape, der svarer til „cowboy-stadiet“ inden for filmkunsten, hvor avanturismen og det udtalte situative præg endnu ikke har overskredet grænserne for den umiddelbare handling og er gået over i indre-psykologiske situationer. (–)

Heri ligger der naturligvis ikke mere (men heller ikke mindre, tror jeg) end det, Karl Marx har i tankerne, hvor han taler om en lignende gentagelsens lovmæssighed på et andet område:

„I det borgerlige samfunds øverste lag viste der sig et utøjlet, usundt begær efter udskejelser, som overalt stødte an mod selve de borgerlige love, – et begær, hvori den ved spekulation erhvervede rigdom søger sin tilfredsstillelse, hvori nydelsen bliver til udskejelse, og hvor guld, snavs og blod flyder sammen . . .“

Her er det ikke dette billede i sig selv, der interesserer os, men der-

imod den lovmæssighed, hvormed former af en lavere kategori i ændret form gentager sig på højere stadier:

„Såvel i kraft af den måde, det skaffer sig rigdom på, som i kraft af sine nydelser, er finansaristokratiet hverken mere eller mindre end en *genfødsel af pjalte-proletariatet i det borgerlige samfunds øverste lag*“.*

De erfaringer, vi kan drage af de mere ydre og rent situative scenemuligheder, kan tjene os som grundlag for overgangen til mere forfinede mønstre og eksempler, når vi når til skuespilkunstens indre lovmæssigheder og når frem til psykologisk mere udsøgt materiale. (—)

På indeværende stadium vil det være på sin plads at vende sig til et værk, om hvilket forfatteren selv har sagt:

„I „Thérèse Raquin“ har jeg stillet mig selv den opgave at studere – ikke karakterer, men temperamenter. Heri rummes bogens hele mening. Jeg har opholdt mig ved individer, som i ét og alt er undergivet deres nerver og blodets stemme, unddraget evnen til frit at vise deres vilje og hvis handlinger alle som én er betinget af kødets skæbnesvangre magt“.

Lad os huske denne formulering. Måske får vi brug for den, når vi søger efter den mest overbevisende og fuldgyldige måde at overføre stykkets situationer til en handlingskæde på. (—)

Hvad vi her skal søge at analysere, er et eksempel på, hvordan streng tematisk enhed, sammenfattet i den strengeste enhed af sted og handling (men ganske vist uden tidens enhed) kan realiseres i scenisk mangfoldighed, samtidig med at hele temaets strenghed bevares, en antik tragedie værdigt. Herigennem vil De stifte bekendtskab med en række muligheder for opsætning og former for scenisk opfindsomhed.

Her er kort fortalt indholdet af Zola's roman og hans stykke af samme navn.

I en mørk forretningsgyde har madame Raquin sin butik. Oven over butikken ligger hendes lejlighed. Madame Raquin har en syg og svagt-begavet søn, Camille, der er hendes afgud og genstand for konstant bekymring. Hun har giftet ham med sin niece Thérèse, der er blevet forældreløs allerede i barndommen og er opdraget i hendes hus. Dermed har hun sikret Camille stadig omsorg og en uadskillelig sygeplejerske. Thérèse, der er en stærk og lidenskabelig kvinde, kommer sam-

* Karl Marx: „Der Klassenkampf in Frankreich.“

men med den ubetydelige, men sunde tjenestemand Laurent. Laurent, der er Camilles barndomsven, giver sig lidt af med maleri og maler Camilles portræt. For Laurent er det et påskud for ofte at se Thérèse, som han også mødes med om natten.⁷⁴

Stykket har fire akter, der ligesom smedes sammen af skånselsløsheden i den tragedie, der udspiller sig. I dette drama mærkes – trods hele dets „naturalisme“* – noget af den antikke tragedies ånd. Af skæbnens uundgåelighed. Af gengældelsens ildevarslende kræfter, der svæver over forbryderne. Man aner Orestes og erinyerne. Den frygtindgydende maske hos den af lammelse forstenede madame Raquin inkarnerer lige så skånselsløst ideen om gengældelse, som maskerne hos den antikke tragedies erinye-kor. Ikke uden grund er hun ubevægelig. Og ikke uden grund lurar rædslen forude – det sidste moment af det, som driver Thérèse og Laurent til den tragiske finale, jager dem i døden. Det uforanderlige interieur igennem alle fire akter, hvis handling foregår i den gamle butiksindehaverskes lejlighed, synes at være en uomgængelig nødvendighed, der udtrykker hvorledes alle dramaets personer er lænket til én og samme tragedie. Denne lejlighed forekommer som en ø, en drivende isflage, hvortil skæbnen med magt har forvist disse fire og siden tre mennesker – deltagere i hvad der i grunden er et småborgerligt drama, der kunne være taget fra „Døgnetts begivenheder“ i en småborgerlig avis eller et boulevardblad. Men politititsen er løftet op på den store tragedies kothurner. Fordi der gennem det dramaturgiske spil om den skæbnesvangre ring af gengældelse, der ubønhørligt har sluttet disse mennesker fast i sine kløer, stikker en anden klo frem: Thérèses økonomiske afhængighed af madame Raquin. Ved at opdrage den fattige niece til sygeplejerske for sin syge søn har madame Raquin med kirkens og de verdslige autoriteters bånd for altid knyttet et fuldgyldigt liv med dets behov for aktivitet – den robuste pige – til den åndeligt og fysisk ubetydelige Camille, som hun skal være barnepige for. Romanens Laurent (men ikke skuespillets stærkt „forædlede“ Laurent) ønsker at befri sig for den tunge nødvendighed at måtte tjene til sit brød; han ønsker at indtage Camilles lune krog. Laurent – med kattens og alfonsens moral – drømmer om den dovne behagelighed som arving til butikken og som rentier, i stedet for at leve af sit arbejde. Det er disse elementer af skænebetinget forbin-

* Vi har tidligere nævnt dette begrebs relative karakter hos Zola.

delse, der tvinger disse mennesker ind i en ond cirkel af forhold, der ikke findes nogen udvej fra under de betingelser, som den borgerlige livsform og moral frembyder. I dette stykke er der lutter skyldige. I dette stykke bærer alle på deres egen anklage og straf. Og gennem denne anklage skimter man en anklage af det sociale system, der sætter mennesker i sådanne rå og uhyrlige forhold til hinanden. Fra første færd opløser dette system dem ved at drive dem til unormale handlinger og ved at afskære dem fra muligheden af at træde ud af den onde cirkel af profitbegær og fejghed. Resultatet er, at de ved et glimt af udsigten til fysisk og materiel velfærd er rede til hvad som helst. Thi det er i kraft af dette system, at -- med Marx's ord -- „pengene forvandler trofasthed til troløshed, kærlighed til had, had til kærlighed, dyd til last, last til dyd, tjener til herre, tåbelighed til fornuft og fornuft til tåbelighed.

Eftersom penge i egenskab af at være det eksisterende og fungerende værdibegreb sammenblander og forbytter alting, er de en falsk verden, en forstyrrelse af alle naturlige menneskelige kvaliteter“. (—)

Jeg vil ikke fordybe mig i en vurdering af Zola's kunst, og heller ikke i en alt for detailleret analyse af stykket. Jeg vil blot indkredse det, der giver os den stilistiske fornemmelse af sagen, den fornemmelse, der er nødvendig for scenebilledets plastiske komposition -- det vil på nuværende etape i første omgang sige for en rumlig og dynamisk udførelse af iscenesættelsen.

Den grundlæggende defekt ved Zola's personer er deres ret lapidariske skematisme. De rummer en sammenfletning af den melodramatiske persontradition, der ikke har udviklet karakterer, med den logiske beregning, det „matematiske“, „skakspilagtige“ hos Zola, hvis man kan udtrykke det således.

Dette er et direkte fingerpeg i retning af stilistiske kriterier. Og hvis det ved første blik forekom os, at stykket rummede en tragediemæssig nøgle, så konstaterer vi nu en vis grafisk tørhed ved personerne. Højdepunktet her nås med madame Raquins statiske stivnede maske (der er helt igennem motiveret!); dette taler til fordel for vore første antagelser og forudfølelser.

Parallelt hermed kræves der en konstant, detailleret „fotografisme“ af enkeltheder -- en demonstration af den horisontløse, mugne og uendeligt småtskårne livsform i huset hos denne butiksejerske, der lever sit åndeligt stillestående liv i lejligheden oven over butikken, en lej-

lighed der ikke tilfældigt mangler adgang til frisk luft, men vender ud til den snavsede mørke gyde.

Skæringen mellem disse to planer: tragediens skæbnetyngede kothurner i en ramme af småligt hverdagsliv, hvor personerne lever nedsænkede i butiksløjlighedens mugne atmosfære i en tredierangsgyde – dette er den stilfornemmelse, det gælder om at realisere i op-sætningen. Man må vise et nipsinterieur i stil med gamle gulnede fotografier, men et interior befolket af tragiske masker, der vidner om store lidenskabers kamp med skæbnens ubønhørighed. Og endelig gælder det om at vise denne skæbnes ansigt – ikke et ansigt tilhørende et overnaturligt væsen, men derimod småborgerskabet, som er viet til undergang, dets håbløshed og dets fordærv, som systemet pånøder det. Dette dunkle rige, der ikke rummer en eneste lysstråle.

Det var en flygtig kontur af de følelser, der griber én ved læsningen af „Thérèse Raquin“, ikke så meget skuespillet som romanen. Stykket som sådant minder om et overfladisk scenarion, der allerede rummer f.eks. hele den økonomiske linie i forholdet mellem Thérèse og Laurent efter brylluppet (Thérèse, der holder pengene hos sig selv og spiser Laurent af med småskillinger, mens Laurent på sin side presser penge af hende etc.).

Lad os søge at komme til klarhed over de tre reale momenter, der dukker frem af alt, hvad vi har fornemmet i forbindelse med stykket.

Det er karakteren af tragedie, skæbnekarakteren i kompositionen. Sujetmæssigt er det samvittighedsnaget, den voksende følelse af skyld, som i finalen legemliggøres i den ubevægelige madame Raquins blik. Ideologisk er det småborgerens skæbnesvangre cirkel af håbløshed og perspektivløshed, indtil han går ud over sin classes begrænsning.

Hvordan sagen end gribes an, drejer det sig om en fornemmelse af, at alt styres af en fremmed magt – om indtrykket af en forudbestemt-hed til undergang. Heraf skriver sig tendensen til personernes statisme. Ikke en ubevægelighedens statisme, men den statisme, der er en følge af karakterbevægelsens forudbestemthed, i modsætning til dens udvikling. Det er karakterer, som ikke er i vækst, men er genstand for tilskyndelser. Fra første færd manifesterer de sig i kraft af et enkelt træk. Siden forstærkes dette træk gradvis til det uhyrlige.

I dette stykkes mennesker og handlinger er der et stigningsforløb i lige linie. Sådan skrev Shakespeare-kredsen – det elizabethanske teaters skuespilforfattere. Således er Websters dramaer skabt (f.eks. „The

White Devil“). Således er, om man vil, selveste Shakespeares „Richard III“ og „Macbeth“ lavet. Særlig tydeligt er Ben Jonsons „Volpone“ tegnet på denne måde. Og indflydelsen fra Shakespeare-kredsen (men ikke fra Shakespeare selv) mærkes naturligvis i dette på mange måder specielle drama af Zola – i dets ret høje grad af overdrivelse, i dets blodige gru, henlagt til et roligt og fredsommeligt parisisk interieur – på overfladen så fredsommeligt og så roligt, at selv ikke de, der regelmæssigt gæster madame Raquin's hus, fatter den ringeste mistanke til denne ideale familiearve, som dækker over et helvede af tragiske modsætninger og gensidighedsforhold.

I det elizabethanske teater med dets overdrivelser, dets lidenskabelighed, dets overspændthed og stedvise søgthed, skal vi givetvis søge meget af det, der her slår os som noget særlig uventet, fordi det her ikke er fremstillet i form af fejder mellem hertuger fra Piemont, grever i Verona, venetianske købmænd og napolitanske misdædere. Det er ikke tilfældigt at Zola's andet dramaturgiske forsøg, „Rabourdin's arvinger“, bygger på en bogstavelig og umiddelbar overføring af Ben Jonsons bedste værk, „Volpone“, til franske kostumer, fransk levevis, sæd og skik. (Romanen „Les héritiers de Rabourdin“ udkommer i 1868, mens skuespillet først opføres 3. november 1874. Førsteopførelsen af „Thérèse Raquin“ ligger halvandet år før „Rabourdin“: den 11. juli 1873).

Altså: halvmørket, det smudsige mugne lys fra gyden, fotografisme i hverdagsdetaljen. Atmosfæren af smålighed: i taknemmelighed over det færdige portræt køber Camille champagne; han vælger en flaske – ikke til otte francs, men til tre – osv.

Det er ud af denne emotionelle fond og fra denne plastiske baggrund, vi skal hente stilindikatorer til forestillingen.

En støtte for udformningen af dekorationen kan vi finde i fotografier af de frygtelige, snavsede parisiske gyder, der med en Zola's kærlighed, omhu og kompositionelle strengthed er indfanget af en mester i fotografiet, den gamle Eugène Atget.

Lad os endvidere se på, hvilken af maleriets mestre, der i det plastiske plan er på bølgelængde med denne lumre atmosfære. Det er vanskeligt at finde ham blandt franskmændene selv. Ejendommeligt nok vil vi finde, at den der – i kraft af sin særlige ekspressivitet – helt præcist passer til dette værk af Zola, Cézannes ven, er en kunstner, der for den tyske skole i maleriet har spillet en lige så stor rolle, som den

Cézanne spillede for den franske. „Thérèse Raquin“ fremkalder i min forestilling skandinavene Edvard Munch. Munch og den af ham skabte kunstnersammenslutning „Die Brücke“⁷⁵ (Dresden, 1905) er forløbere for de ekspressionistiske tendenser. Hans opdagelser fortsættes under de sociale stemninger i efterkrigstidens hærgede Tyskland og vokser sig fra at være en lille gruppes æstetiske kánon til at blive en stor kunstretning, den tyske ekspressionisme, hvis stil bedst og skarpest formåede at afspejle Tysklands social-økonomiske tragedie i de år.

„Denne emfase (denne understregende tendens) i retning af emotionel enhed i kunsten og koncentrationen omkring den menneskelige lidelse var den afgørende indflydelse, der fra Munch gik over til den tyske ekspressionisme“. Herbert Reads karakteristik („Art Now“, London, 1934) definerer ham netop ud fra de træk, som fremkaldes af vores opfattelse af „Thérèse Raquin“.

Også de uklare rids af rædselsvækkende interieurer, vi finder hos Munchs forgængere, kan være os til hjælp.

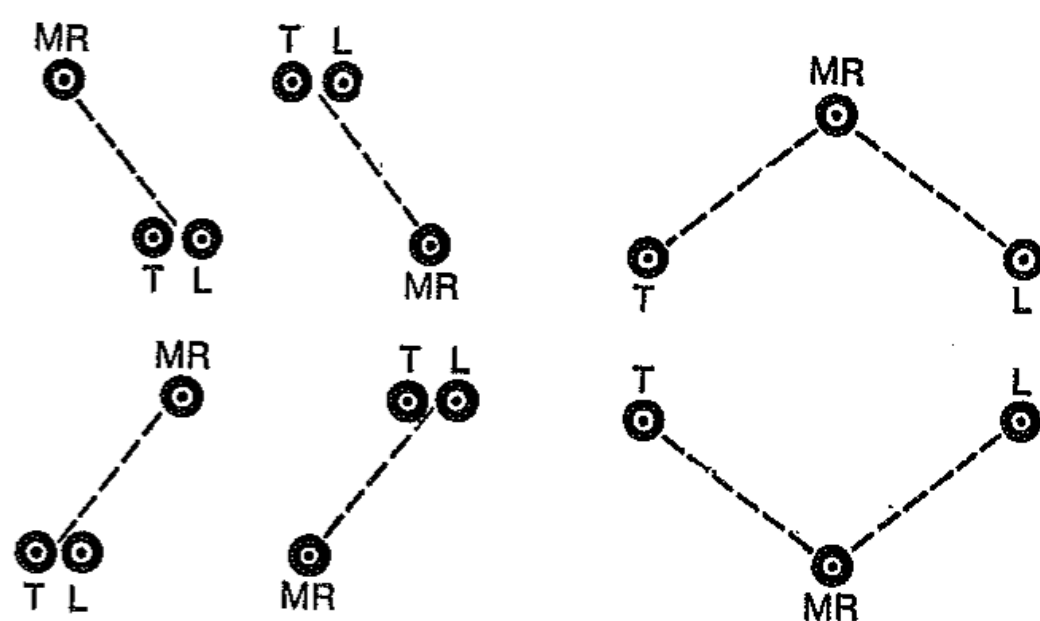
Men lad os nu vende os til det skarpeste og mest indtrykvækkende sceniske moment. I dette skal den stilistisk realiserede idé komme klarere til udtryk (hvis dette moment i øvrigt er velgjort, og hvis det gengiver ideen rigtigt). Det er det moment, der i sig rummer forestillingens stærkeste udtryk og dikterer den hele realisation.

Hvad er det, der selv i et hastigt og overfladisk referat tiltrækker sig opmærksomheden rent scenisk? Som hager sig fast rent teatermæssigt? Som ægger opfindsomheden?

Det er naturligvis den ubevægelige madame Raquin med øjne, der flammer af had og uophørligt følger sønnens morder. Disse øjne fængsler uvilkårligt iscenesætteren og læseren. Jeg husker disse øjne fra for mange år siden, da jeg første gang læste „Thérèse Raquin“. Når alle detaljer, situationer, og sujettet som sådant, etc., har fortaget sig i hukommelsen, er det frem for alt madame Raquin's ubevægelige skikkelse, man husker, som hun sidder dér lænket til stolen og ufravigeligt følger Thérèse og Laurent med sit frygtindgydende blik.

Det er ønsket om at realisere netop dette sted, der frem for alt optænder fantasien. I første række mobiliseres opfindsomheden omkring denne situation. For det indre blik begynder fragmenter af den rumlige realisation at flimre forbi. I filmen med dens muligheder er det kun en bagatel: fremhæve personens øjne eller endda hele ansigt i nærbillede handlingsgangen igennem, – det er barnemad for filmen;

men i teatret er det meget vanskeligt. Blikket „som sådant“, abstraheret i nærbilledet, er i teatret kun minimalt synligt, – og dét kun set fra første række eller set i kikkert. Det materiale, der er grundlæggende for spillet, er ikke så meget punktet, øjnene, som det er blikkets retningslinier. Det afgørende for scenebillederne er ikke personernes bevægelser på scenen, men de linier, der går fra madame Raquin's øjne til Laurent, til Thérèse, og endelig – særlig føleligt – til dem begge, når de er sammen. Madame Raquin befinder sig i scenedybte, Laurent og Thérèse i forgrunden; de bestræber sig på ikke at se hende. De er vendt i retning af tilskuerne. De er bange for at se sig tilbage. Eller: Madame Raquin sieder i forgrunden – med ryggen til tilskuerne. I baggrunden Thérèse og Laurent, bange for at vende blikket i retning af publikum i salen. Eller: to diagonaler. Madame Raquin i fire positioner, hvorfra hun sidder og indgyder forvirring i Laurents og Thérèses sjæle. Groft sagt – seks støttepunkter for denne blikkenes duel (tegning 1).



(tegning 1)

Men hvordan skal man tilvejebringe denne flytten om på den lamme? Naturligvis kunne man flytte rundt med stolen og vende og dreje den. Men for at madame Raquin skulle kunne gennemskære rummet med sit blik, måtte der kræves hurtige og lette rokeringer.

Det første, der falder én ind, er momentan afbrydelse af scenelyset og flytning af stolen i mørket. Det er ingen ringe effekt. Dialogen hugges over af lysets og mørkets bratte skiften. Hver gang lyset

tændes på ny, afsløres en omplacering inden for trekanten af optrædende, samtidig med at der opstår nye vinkler i det indbyrdes rumlige forhold. Lænestolen med den forstenede madame Raquin ligesom jager sine ofre.

Men – der opstår et spørgsmål om motivet til disse røkeringer med stolen. Desuden skjuler mørket overgangselementerne fra den ene position til den anden.

De forskellige scenebilleder, der afløser hinanden som ved piskeslag giver utvivlsomt en fornemmelse af liv. I en kulmination vil det være godt, og ganske særlig i forbindelse med en forøgelse af det tempo, hvormed konstruktionerne afløser hinanden. Men dette „zebraskind“ af vekslende lys og mørke vil sønderrive helhedsvævet i handlingsgangen. Omvendt vil længere intervaller imellem lysafbrydelserne få disse til at virke tæppefaldsagtige. Det bliver til en række statiske „billedskift“ i stedet for dynamiske, udtryksfulde røkeringer.

Man kan vælge en omvendt løsning. Der findes et punkt, hvorfra den gamles blik kan vende og dreje sig i en hvilken som helst retning uden at man behøver at flytte rundt med hendes lænestol (hvis man gør det muligt at dreje stolen omkring dens egen akse). Dette punkt er scenens centrum, hvorfra hendes blik kan følge hver eneste af Thérèses og Laurents bevægelser. Madame Raquin's dominerende rolle får herved – til trods for hendes ubevægelighed – sit maksimale udtryk. Maksimale – og mere til. Thi dette fører til en abstrakt-monumental realisation. Det gør madame Raquin til en Buddha-agtig figur. Og det er mindre godt. Vi får hele det „overreales“ tvungne besynderlighed, hvilket i en hel akt er en komplet umulighed. Det kan eventuelt lige tillades som et glimt i finalens tragiske patos.

Det er interessant, at i selve slutningen optræder madame Raquin som en ejendommelig „deus ex machina“. Hendes ubevægelige indblanding i forholdet mellem Laurent og Thérèse fører til slut til løsningen af den tragiske knude, til den ulykkelige opløsning: det dobbelte selvmord. Men det er den eneste mulige udgang, den kan sprænge hele konfliktens håbløshed.

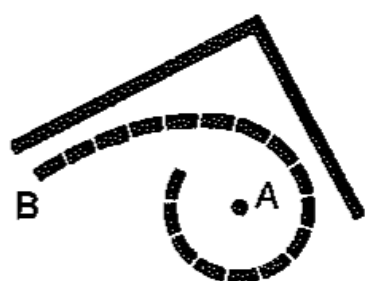
Denne betragtning må man have i tankerne i forbindelse med realiseringen af hele dramaets tragiske finale. Den kan give os et ganske godt fingerpeg om, hvordan slutningen skal udarbejdes stilistisk.

Personen er anbragt under statiske omstændigheder. Herved bliver dens egen ubevægelighed mindre mærkbar. Dens ubevægelighed bliver

naturligt nok langt mere udtalt og markant, hvis dens positioner forandrer sig fra punkt til punkt.

Det er et fænomen af netop denne art, der finder sted i et scenebillede, der har til opgave at udtrykke, hvordan én optrædende person gradvis omkredsnes af en anden eller af en gruppe af andre.

I sådanne tilfælde ville det være uheldigt med en cirkelrund udformning af dekorationen i scenerummet: det kredsformige scenebillede ville kunne opfattes som et resultat af den rumlige udformning af spillestedet, og ikke som udtryk for selve spillets indhold – for den proces, der består i at noget sluttes i ring. Tegning 2 er et eksempel



(tegning 2)



(tegning 3)

på en klar kreds om personen A ad personen B's bevægelsesbane, – eller på en gruppes placering. Omkredsningsspillet kontrasterer mod tegningen af handlingsstedet. Der er ingen tvivl om motivet. Tegning 3 angiver en mindre heldig løsning. Banen kunne lige så godt være dikteret af selve de rent plastiske-rumlige omgivelser som af omkredsningsspillet.

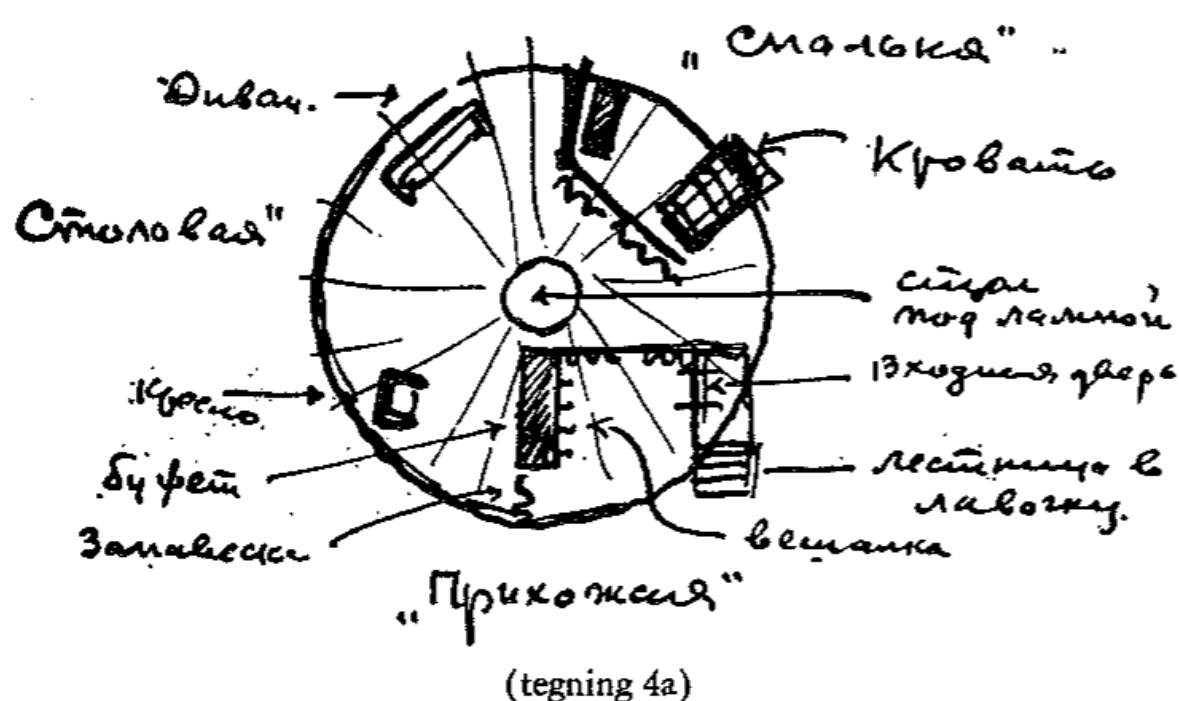
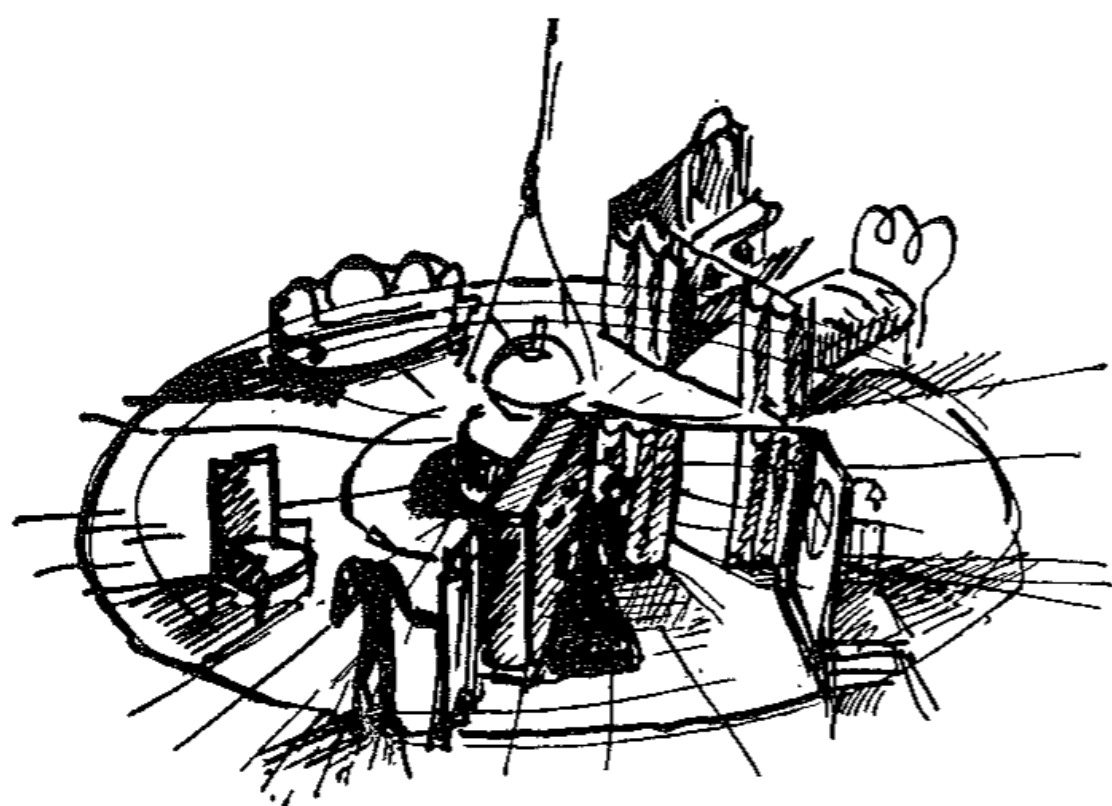
Den uundgåelige „karrusel-agtige“ opbygning af Laurents og Thérèses færden rundt om den gamle som centrum er næppe heller vellykket i rumlig henseende på grund af dens udprægede abstrakte karakter. Og endelig påtrænger der sig her en „fysiognomik“ i rumfornemmelsen. Det ville være ønskeligt, om man ikke havde fornemmelsen af madame Raquin som en stolpe i centrum, som Laurent og Thérèse traver rundt om. Det var mere ønskeligt, om man kunne se hende som en kreds af øjne, i lighed med Argos – omfattende dem med blikke i alle retninger. Der opstår herved ligesom et billede af blikke, der fra periferien er rettet ind mod centrum. Og hvorfor ikke? Den mulighed er faktisk til stede. Man kan blot bevare princippet om midterpositionens rotation. Og samtidig tilføje princippet om den aktive periferi. Kort sagt – anvende scenens drejeplatform.

De skiftende retninger for madame Raquins blikke, de hurtige rokeringer og omgrupperinger – alt dette, der tiltalte os i det første umiddelbare udkast – finder her sin fulde realisation. Og ikke nok med det. Når hele dekorationen, eller rettere platformen, drejes, mister de fantastiske spring i det ubevægelige interieur deres præg af vilkårlighed og manglende virkelighedsforbindelse. Dekorationens drejninger vil forekomme tilskueren som drejninger af hans eget beskuende øje rundt om handlingsstedet. Han vil føle det, som om han anskuede handlingen . . . fra mange forskellige synspunkter. Lokalet og de begivenheder, der udspiller sig dér, vil blive ført forbi tilskuerens blik og fremtræde under alle mulige – også de mest uventede – synsvinkler.

Således opstår ideen, at opbygge madame Raquin's spisestue på drejescenen, som vil kunne vise tilskueren enhver facet af personernes og handlingens indre statisme.

Grundtanken består i, at disse mennesker er legetøj for deres lidenskaber. De er ofre for de følger, disse lidenskaber fremkalder og – i sidste ende – ofre for småborgerskabets lod, at være viet til undergang, fordi det nærer disse lidenskaber, samtidig med at det selv forbliver passivt i det spil af sociale forskydninger og klassemodsætninger, der foregår mellem proletariatet og bourgeoisiet – og fordi det undlader at tilnærme sig proletariatet, som repræsenterer den eneste udvej fra denne kredsen på ét og samme sted. Den ydre kraft, der styrer disse begærlige småfolks skæbne, ligesom samles i den summen- de mekanisme, der drejer scenen. Scenens drejning, der snart fører de optrædende frem i forgrunden, snart understøtter deres bevægelser, snart opfanger deres bevægelse, deres indbyrdes placering og forskyder den i takt med udfoldelsen af selve sujettet – alt dette er som en hyperbolisering af scenebilledet. Stedets enhed er bevaret med drejescenen: denne onde cirkel, dette bur af en spisestue, med mennesker der er knyttet til hinanden med forbrydelsens bånd. Og samtidig sikres synspunkternes mangfoldighed en afvikling af den tragiske historie i mange planer. Der opnås en styring af dynamikken i de begivenheder, der foregår inden i spisestuens tragiske monolit – mellem buffet'en, alkovens forhæng, divanen, lænestolen og hængelampen over bordet med den ternede dug . . .

Lad os fordele disse attributter i kredsform uden at gå for langt bort fra forfatterens anvisninger, men samtidig med at vi benytter os



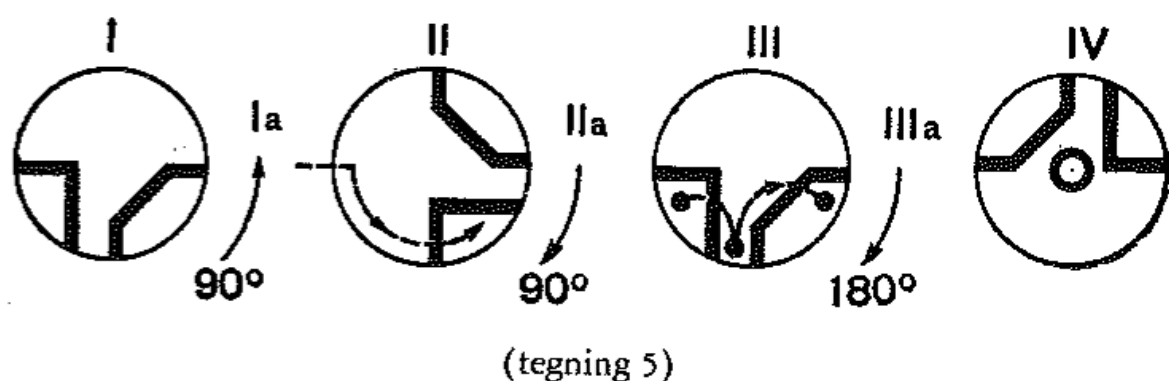
stabil trods alle bevægelser og omplaceringer forud og bagud, til højre og til venstre.

En foreløbig udformning af drejescenen ville se omtrent således ud (tegning 4 og 4a).

Når vi således har fattet princippet, kan vi begynde at orientere os nærmere.

Vi har fire billeder. Vi må forme fire varianter, der angiver en voksende spænding i spillet på drejescenen.

Første billede er dramaets præludium. Det er ekspositionen, opstillingen af kræfter, konfliktens skema. Cirklen virker informerende. I drejningsfølgen demonstrerer den forskellige aspekter af handlingsstedet, forskellige felter af den kommende slagmark (se tegning 5).



Akten falder i billedfragmenter, der afløser hinanden i hurtig rækkefølge. Vi har alkoven, over hvilken portrættet bliver hængt op. Spisestuen, hvor portrættet bliver malet, og hvor man i aktens finale begynder at spille domino til lyden af terningerne – en ejendommelig danse macabre. Entreen, hvor de sene gæster skændes om pladsen til paraplyer og galocher. Afsatsen ved entrédøren og trappen, der fører ned til butikken.

Det er altså steder, hvor handlingen senere skal udfolde sit voldsomme spil.

I tredje akt skal det lystige bryllupsselskab gå op ad denne trappe, og fra afsatsen ser Thérèse ned med tilbageholdt åndedræt i sidste akt: beslutter Laurent sig virkelig til at gå til politiet og melde dem? Soveværelset, hvor madame Raquin – just da de skal til at sønderrive den druknedes portræt – viser sig som en hvid skygge efter at have passeret gennem den søvnige spisestue, den stille entré og mellem alkovenichens forhæng hører skænderiet mellem de nygifte, der røber den frygtelige hemmelighed om mordet. Osv. Osv.

Bratte drejninger af handlingsstedet. Som en række af afsløringer af hele det kommende spils dislokationer. Som en opregning af selvstændige episoder.

Portrættet males: den mere dagligstueagtige del af spisestuen er vendt ud mod tilskueren. Portrættet ophængt over sengen: soveværelset, hvor den frygtelige bryllupsnat skal udspille sig. Siden entreen, hvor gæsterne ankommer, og trappeafsatsen, som fører derind, hvor

Laurent og Thérèse flygter fra gæsterne, og hvor Laurent på bryllupsnatten panikslagen lytter efter den dødes skridt, som han mener at høre ude på trappen. Og atter spisestuen i fuldt perspektiv. Og her det aftenlige dominospil, en scene der klinger ud til lyden af domino-brikkerne i mørket.

Efter pausen dukker denne scene atter frem af mørket. Der er forløbet et år. Samme personer, samme dominospil ved samme bord. Men der er en stol, der står tom. Forbrydelsen er foregået mellem disse billeder. Beskrivelsen af den ligger fordelt på de gamles kommenterende replikker og i deres småsnakkeri. Scenen udvikler sig til en mindeaften, ledsaget af den gamle madame Raquin's hulken ved synet af sønnens tomme plads. Det er en interessant forskydning af den funktion, det antikke dramas „budbringer“ havde, når han berettede om frygtelige begivenheder, der havde fundet sted bag scenen, mellem akterne. Handlingen udvikler sig. I forbigående falder Laurent og Thérèse ind med korte replikker, der vidner om deres bestræbelser på at bevare en maske af ligegyldighed. Disse replikker røber frem for alt en rædsel, som de foreløbig kun føler hver for sig. En rædsel, der uventet bryder igennem i Laurents skræk for den mørke butik, i Thérèses febrilske ord osv. Det fortsætter indtil det øjeblik, da de gode venner og den af dem tilskyndede madame Raquin næsten med magt skubber dem sammen og overtaler dem til at gifte sig.

Masken synes at være en uundgåelig attribut i stykket. Under maske af den rolige familieharmoni udvikler tragedien sig. Laurent og Thérèse bærer masker lige fra første akt. Thérèses altfortærende lidenskab for Laurent skjuler sig under dække af hendes dumpe sorg. Laurent maler Camilles portræt, men bag hans elskværdighed næres et brændende ønske om at være Thérèse nær. Et øjeblik ladet alene med hinanden – og masken falder; tilskueren ser hele idyllens vrangside i deres lidenskabelige omfavnelser. Madame Raquin's stemme nede fra butikken bringer dem atter tilbage til det forstillelsens komediespil, som de må holde gående anden og tredje akt igennem. Endelig, i fjerde akt, ser vi madame Raquin's maske, da hun er ramt af lammelsen. Og da afkastes den tvungne forstillelses åg for øjnene af den hjælpeløse gamle kvinde. Men deres ansigter stivner snart igen i det dobbelte selvmord. Og madame Raquin's ansigt lyser op med den tilfredsstillede hævnørsts smil.

Naturligvis må man uden skånsel udelade madame Raquin's re-

plik, da hun pludselig har fået talens brug tilbage i slutningen af stykket. Det er en ynkelig attribut til den mest billige tone i den melodramatiske tradition. En sådan afslutning tåler ingen sammenligning med romanens slutning, hvis spænding man kun vil kunne overføre til scenen i form af det voldsomme sæt, det giver i den lammede, som følge af rystelsen over det dobbelte selvmord. Et sæt, der går over i et fortrukket smil på de stivnede læber.

En anden variant af finalen er den, at den gamle med overlæg fortsætter med at spille ubevægelig, selv efter at hun har genvundet evnen til at bevæge sig og tale – men det ville unægtelig være at forgribe sig på finalen på en nok så affekteret måde.

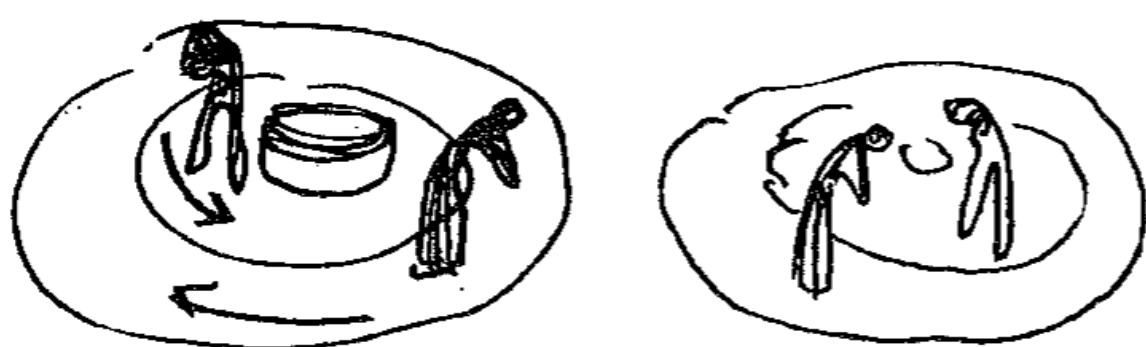
Anden akt ligesom frigør handlingen. De elskende frigøres så at sige fra fortryllelsen. Madame Raquin overtaler i spisestuen kærligt Thérèse til at gifte sig med Laurent. Scenen drejer langsomt – tilskuerens blik glider hen til trappen, hvor Michaut søger at overtale Laurent til at gifte sig med Thérèse. Den ene dialog fletter sig ind i den anden. Den almindelige tilfredshed „afskæres“ i slutningen – madame Raquin er kommet ind i soveværelset og står foran sønnens portræt. Scenen drejer tjenstviligt for publikums blik; den adskiller hvad der skal adskilles og forener i montage de enkelte handlingselementer med hinanden, hvor det er påkrævet.

Tredie akt. Dramaet vokser. Ensomhedens rædsel og skyldbevidstheden driver Thérèse og Laurent i armene på hinanden, men med det resultat, at den fælles rædsel antager endnu større dimensioner, indtil den skånselsløst skiller dem. Scenegulvets koncentriske kredse drejer sig i modsatte retninger. Den centrale del er ubevægelig, mens omgivelserne drejer i ring rundt om den. Og omvendt: vennerne, der har fået lidt at drikke og er opstemte, drejer muntert rundt på midterskiven. Thérèse er trådt bort fra den. Hun drages uimodståeligt mod den frygtelige alkove. Da hun og Laurent er alene tilbage, får rædslen dem til at styrte rundt på scenen. Og ubønhørligt drages de mod det skæbnesvangre sted – mod Camilles portræt.

De enkelte scenebilleder, der bygger på den mekaniske forskydning af kredsene og på personernes bevægelse fra kreds til kreds, kulminerer i det øjeblik, da madame Raquin rammes af lammelsen. Og en langsom scenedrejning skjuler tragedien bag de beskedne, kedelige hverdagsomgivelser, som de tager sig ud i form af familiens spisestue, set i „total“.

Og endelig sidste akt. Akten med den frygtelige, ubevægelige madame Raquin, der skærer sig ind i alle Thérèses og Laurents handlinger, i alle deres samtaler, mens lænestolen kører fra det ene hjørne af scenen til det andet. Kredsene bærer ikke længere kulissen. Sætstykkerne forbliver ubevægelige, men gulvet roterer, bevæger og flytter disse mennesker. Disse mennesker behersker ikke, styrer ikke længere sig selv. De er opslugt af det uafvendelige i forbrydelsens følger. De ledes og dikteres af handlinger, de dirigeres af begivenhedernes skæbnesvangre kæde, der fører dem til den logiske afslutning. „Den hjemlige arnes“ rytme er endelig brudt.

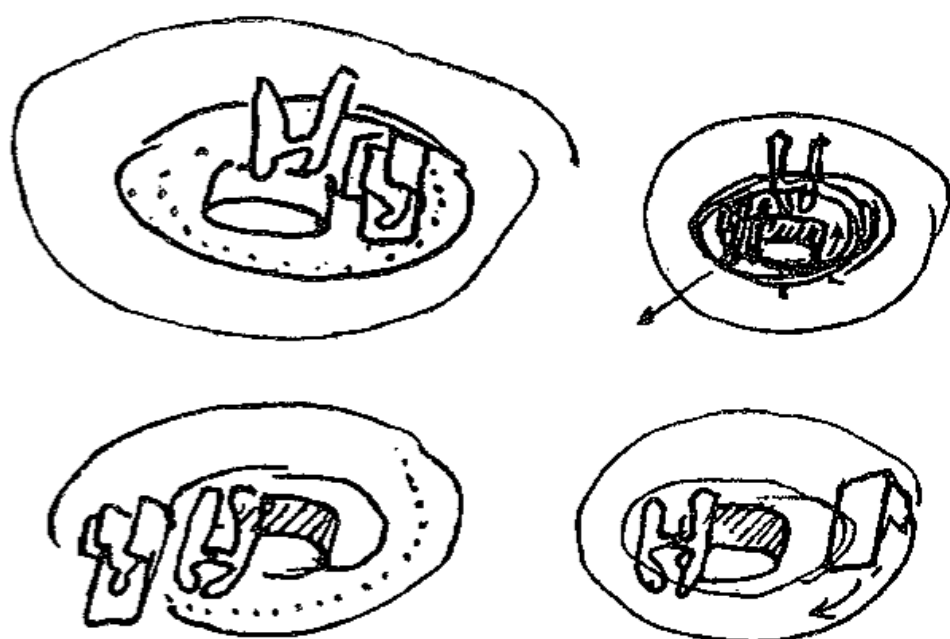
Thérèse hader Laurent. Men situationens ubønhørighed nærmer dem til hinanden. Det roterende gulv skilles i koncentriske ringe. Thérèse og Laurent skilles og føres i forskellige retninger, vender ryggen til hinanden. Men den ubønhørlige langsomme kredsbevægelse fører dem atter sammen (tegning 6).



(tegning 6)

De forsøger at anbringe madame Raquin's lænestol på en sådan måde, at de kan sige hvad som helst til hinanden uden for de frygtelige øjnes synsfelt. Men snart den lille, snart den store kredsbevægelse skærer ubønhørligt lænestolen ind i deres samtale (tegning 7).

Og imod stykkets slutning bevæger lænestolen sig efter sine kredsbevægelser direkte hen imod rampen, hvor Thérèse og Laurent netop – i tilskuernes fulde påsyn og i størst mulig afstand fra madame Raquin – har taget gift og for sidste gang i et anfald af ømhed og gensidig forståelse, håbløshed og medlidenhed søger i hinandens favn. Med en bevægelse i lige linie skærer lænestolen sig ind imellem dem. Og de døende forbrydere, der søger hen mod hinanden, adskilles af den forstenede statue, butiksindehaversken madame Raquin, der antager skikkelse af en småborgerlig Themis. (tegning 8).

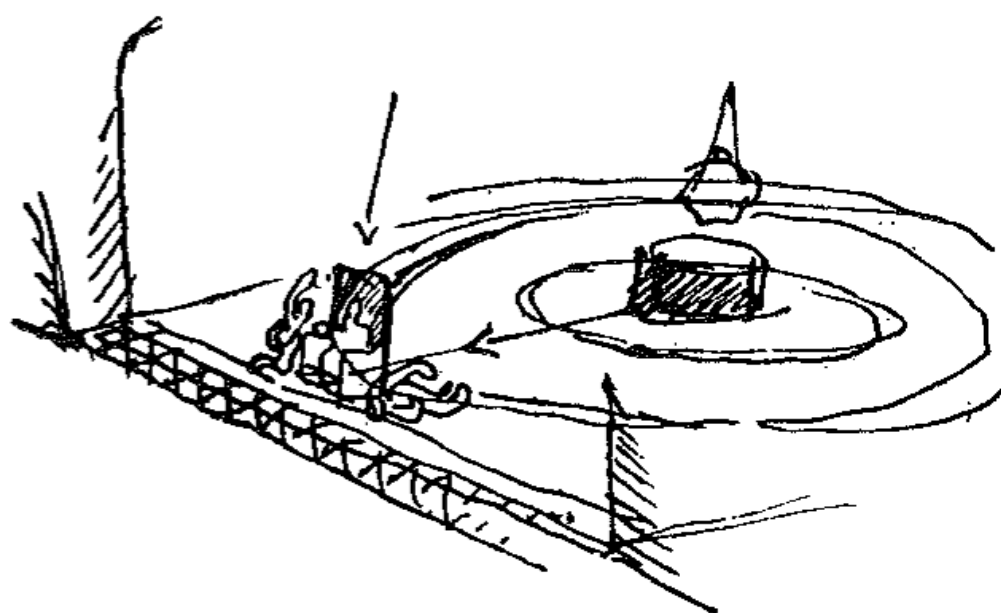


(tegning 7)

Som De vil se, sker der det, når vi overfører dramaet til handling at det selv i detaljer, selv i de enkelte stilelementer kommer til at svare til det „antikke“ præg, som vi anede i vor udgangsforømmelse. Det er et spil om indbyrdes forbindelser, der går over til at blive et spil om skæbnens ubønhørighed.

Her ville jeg gerne gøre et lille sidespring. I de genetiske hovedmønstre, der ligger til grund for „Thérèse Raquin“, er der ingen tvivl om, at Emma Bovary spiller en betydelig rolle, ganske på samme måde som Flauberts metode havde stor indflydelse på Zola selv („Madame Bovary“, der udkom i 1856, er tyve år forud for „Thérèse Raquin“).

„Madame Bovary“, som Flaubert påbegyndte i 1850, bærer i sine stemninger tydelige præg af den følelse af tabte illusioner og drømme,



(tegning 8)

som den del af småborgerskabet var dømt til, der efter sine heroiske, men forgæves, bestræbelser på barrikaderne i 1848 ikke formåede at tilslutte sig arbejderklassens sag og idealer.

Disse småborgerlige samfundslag i Frankrig var berøvet alle lyse fremtidsperspektiver. Forude lå blindgydens mørke og den uundgåelige undergang. (—)

Lad blot Emma Bovary og Thérèse Raquin på forskellig vis opfylde deres bestemmelse inden for den fælles kontur – at være viet til undergang. Lad deres protester være forbundet med forskellige afskygninger af dødens problem. Det passive selvmord i det ene tilfælde, og i det andet en aktiv protest, en aktiv søgen efter en udvej gennem selvmordet. Undergangstemaet er alligevel det samme. De sociale forudsætninger er de samme. Og fornemmelsen af netop et sådant tema i litteraturen afføder cyklisk en kredsformet opbygning – på scenen udtrykt ved rotation af koncentriske kredse.

Under alle omstændigheder gælder det i begge tilfælde, at formen med de koncentriske kredse virker som den kompositionelle grundform i realiseringen af sujetterne, der på deres side frembyder et billede af den sociale formation, der har affødt dem.

Her er det også af interesse at bemærke, hvorledes ét og samme princip på forskellig vis realiseres i forskellige kunstgrene. Den cykliske opbygning i litteraturen og den i koncentriske kredse opdelte scene på teatret har en kompositionel-stilistisk ækvivalent i filmen – den rytmiske ensartede gentagelse af grupper af vekslende kameravinkler. (Desværre finder vi hos Jaques Feyder,⁷⁶ der har optaget „Thérèse“ på film, ingen lignende realisering. Ganske vist stråler Thérèses – Gina Manes' – øjne uforligneligt. Men de er i sig selv ikke i stand til at skjule manglen af en højere kompositions kvalitet i hele historien!)

Tilbage til „Thérèse Raquin“. Her findes der endnu en maske. Det er butikkens facademasker, bag hvis fredsommelighed hele denne storm af lidenskaber udspiller sig. Romanen begynder med en beskrivelse af gyden og butikken med dens tilsyneladende søvnighed og døde mugenhed.

Læseren og tilskueren går ligesom forbi en uanselig facade på en banal, udtryksløs butik, og deres opmærksomhed tiltrækkes netop af dens uanselighed. Siden åbner forfatteren ligesom den vellykkede, småborgerlige eksistens' facade. Bag den er det, som om der viser sig en anden maske, der ligeledes ved første blik synes fredsommelig og uan-

selig – billedet af familiehyggen. Og først bagefter, under den anden maske, ser vi virkelighedens sande ansigt, vansiret af rædsel, tragedien i disse indbyrdes virkelighedsforhold. Butikken bliver ligesom skåret op. Dens facade bliver som en opkrænget maske, bag hvilken vi ser hele Thérèse Raquin's tragedie.

Det vil være helt i forfatterens stil, hvis vi som indledning til spillet anbringer facaden til madame Raquin's butik på scenen – en rolig, fornøjelig facade, typisk for tusinder af småbutikker i det gamle Paris. Atget's fotografier forsyner os med typiske mønstre. (—)

I social henseende understreger butiksfacaden ligesom straks, hvordan og hvorfra man skal forstå, bedømme og vurdere handlingsgangen.

Men i scenisk henseende har butiksfacaden en karakter som af et bredt fortæppe. Ved at den åbnes, får tilskueren mulighed for ligesom gradvis at få indblik i forskellige faser af det drama, der er under udvikling bag facaden . . . Og facaden lader vi ligesom sekundære handlingsetaperne.

Jeg ville til at begynde med vise den på denne måde.

For os er madame Raquin slet ikke nogen ynkelig tårevædet gammel kvinde. Madame Raquin er handelskvinde, butiksindehaverske, en fremsynet kombinator ikke blot af købs- og salgsobjekter, men også af menneskeskæbner. Mens Thérèse endnu var barn, har hun allerede planlagt og beregnet, hvilken form for udbytning der vil kunne få Thérèse til at tilbagebetale alt, hvad hun har investeret i hende i form af føde og opfostring. Det ville være rart, om den forstenede madame Raquin i finalen kunne bevare noget af sin ydre fremtoning fra stykets begyndelse. Jeg ville vise hende i aktiv ubevægelighed – „på sin post“: husets autoritet, butiksindehaversken, handelskvinden. Solidt plantet på sine to ben står hun „monumentagtig“ trods sin lille vækst og sin magerhed stolt foran den åbne dør til sin butik – som en repræsentant for den lille, men derfor ikke mindre begærlige, nøjeregnende og gridske parisiske småhandel. Hun står i centrum af scenen. Til højre og til venstre står, som to livvagter, som en æresvagt – to voks-idioter – mannequin'er, som på Atget's fotografi med hvid og sort cylinderhat på hovedet (se tegning 9). Det svage lys fra en usynlig lampe inde i butikken aftegner konturen af hendes figur. På hver side af butikken er der gadelygter med snavsede glas. Tusmørket er så småt ved at sætte ind, men i butikken brænder der lys.



(tegning 9)

Madame Raquin går ind i butikken. Jeg ville lade dette ske på den måde, at hun ikke vender sig om, men at den bevægelige platform trækker hende ind, mens hun står med armene lagt over kors på brystet, sin egen betydelighed helt bevidst (svarende til slutningen, hvor hun – stivnet af lammelse – føres frem i forgrunden). Langsomt skulle butikkens vægge skilles og trækkes ud til højre og venstre. Foran os, som parodi på en række billeder, hvor kunstnere med paletter maler deres yndlingsmodeller, skulle trekanten åbne sig: Laurent, der maler Camilles portræt. Ude i siden Thérèse.

Jeg ville dele forestillingen i to akter, med en pause imellem og med lysskifte mellem de to billeder i hver halvdel af forestillingen. Jeg vil mene, at denne symmetriske opdeling i fire akter, til forskel fra femakts-tragedien, svarer meget nøje til stykkets indre dynamik.

Vi kunne afslutte andet billede med at lade facadehalvdelene lukke sig sammen igen – men nu, i modsætning til aktens begyndelse – er vinduerne skoddet til for natten. Gæsterne skulle komme ud og fjerne sig i forskellige retninger. Laurent ville kunne være den eneste tilbageblevne. Hvis man vil, kunne man lade ham vende hemmeligt tilbage til butikken.

Som man ser, begynder også facaden, der blev indført i starten af forestillingen specielt efter vores ønske, organisk at finde sin plads i forestillingens scenografi.

Den følgende akt skulle begynde med butiksfacaden, atter dækket af skodderne, men festligt smykket med guirlander og hvide bryllupsbånd. Thérèse og Laurent vender under ledsagelse af vennerne hjem efter vielsen. På dette sted ville det måske være godt spil med en stor nøgle til butikken, som Thérèse kunne tage frem fra brudekjolen. I forbindelse med brudesløret og buketten ville dette straks give den fornødne figurskitse af også denne griske ejerinde og handelskvinde. Glem ikke, at Thérèse i det videre forløb spiser Laurent af med et lille beskedent beløb i månedlige lømmepenge, og hvordan Laurent – i et af de tilbagevendende skænderier om pengespørgsmål – kun ved hjælp af utilsløret afpresning og trusler får sin sag igennem, og dette alene fordi Thérèse på dette stadium endelig er helt demoraliseret. Idet dørene åbner sig, skulle de afsløre de samme to voksmannequin'er, nu blot med buketter i hænderne, bånd i cylinderhattene og ned over skuldrene.

Endelig, for fjerde og sidste gang, skulle facaden dukke frem for tragisk og langsomt at lukke sig efter finalescenen. Døren skulle være åben, og – som i begyndelsen af forestillingen – skulle den forstenede madame Raquin stå i den firkantede døråbning, efter at hun har rejst sig fra lænestolen i sin fulde vækst, men atter er ramt af lammelse.

Og her skulle butiksfacaden fremtræde i ny udformning. Der skulle være crêpe på mannequin'erne; måske skulle de stå med lys i hænderne. Og til hver side skulle der hænge sort fløjel med sølvfrynser – den sørgeudsmykning, hvormed franske butiksfolk markerer dødsfald i familien. (Et lignende syn har jeg set i Marseilles havnekvarter. En slagters bedstemor var død. Og slagterbutikkens højrrøde facade med et forgyldt, storhornet tyrehovede var behængt med crêpe og med sort sølvindvirket klæde). Bag dørens lysende åbning skulle der være mørkt. Der kunne dukke et skilt op med teksten „magasin à louer“ (butik til leje). Heri ville der være et element af hverdagsmekanismen i handelslivet, der roligt glider videre.*

* Det er interessant, at selv denne vor butik med dens fra hinanden glidende halvdele har en forbindelse tilbage til den antikke tragediepraksis. Ifølge den romerske grammaticus fra det 4. århundrede, Servius (kommentarer til Vergils „Georgica“, III, 24) foregik dekorationsændringer på tilsvarende måde. Først anbragtes dekorationerne én efter én i naturlig rækkefølge. Når det blev nødvendigt at ændre en i forgrunden stående dekoration, deltes den over i midten og blev trukket ud til siderne.

Foruden de tilfælde af sammenfald med analoge elementer i den græske tragediescene, der trods al kompliceret teknik genfindes i vor opsætning, vil jeg gerne yderligere gøre opmærksom på følgende. Der har intetsteds været tale om noget umiddelbart stiliseret lån fra den antikke tragedies arsenal. Alle „data“ er fremkommet senere i forbindelse med post-associationer.

Også her ville jeg gerne gøre opmærksom på, at den specifikke opfattelse, den specifikke fornemmelse, der er identisk med en hvilken som helst anden, uundgåeligt vil udtrykke sig i principielt tilsvarende og – som vi ser – endog formelt nærtstående realisationer. Vi har opfattet „Thérèse Raquin“ som et drama om skæbnens spil, skønt vi kun har forstået skæbnen som et billedligt udtryk for småborgerskabets vielse til social undergang – og straks begyndte vi uvilkårligt at realisere dramaet i den „manér“, der rummes af de sceniske midler, vi ser hos grækerne, som havde et lignende – ganske vist ikke „billedligt“, men faktisk – forhold til virkeligheden.

Som vi ser, bestemmer forestillinger af én idémæssig type udtryksformer af tilsvarende type, selv når vi ser bort fra hele den påviste forskel i begrebet „skæbne“ hos grækerne og den billedlige betydning, vi lægger i småborgerskabets „skæbnebestemte“ vielse til undergang.

Man kommer uvilkårligt til at tænke på den forbløffende lighed mellem vores kunsthåndværk og – mexicansk kunsthåndværk. Forklaringen ligger ingenlunde i, at lak-teknikken og visse stilistiske finesser i kraft af handel med Kina skulle være overført fra Kina, dels via Sibirien, dels via Stillehavet.

Årsagen ligger dybere.

Et identisk eller et tilsvarende social-økonomisk niveau i den periode, da de første mønstre og former blev til i begge landes folkløriske husflid, er den grundlæggende og afgørende forudsætning for dannelsen af tilsvarende og identiske idémæssige og ideologiske systemer. Og heraf følger så ligheden i tankegang, i de midler og den stil, der giver den udtryk i kunst- og brugsgenstande. (–)

Teatret interesserer os i første række i kraft af de linier, som i sig bærer kimelementerne til filmens teknik og udtryksmidler. I eksemplet „Thérèse Raquin“ har vi en alsidig og umiddelbart tilnærmelse til det, som man fra første færd må udstyre sig med i arbejdet med film. Scenen, der drejer i en hvilken som helst rytme, mens den vender alle mulige facetter ud mod tilskueren – det er som bjerget, der kommer til

Muhammed. I filmen er Muhammed nødt til at komme til bjerget. Kameraet kredser som en „glente“ rundt om og igennem handlingsstedet, mens det river vinkler, vekselforløb og varigheder ud af ét fælles statisk fysiognomi – stedet for handling og begivenheder. Montagen samler dem i et nyt plastisk og rytmisk indbyrdes forhold, og for tilskueren gengiver den begivenheden og handlingsstedet set, opfattet og fremstillet på en ny måde og fra nye synspunkter.

Hermed har vi nået det punkt, hvorfra iscenesættelsens kunst vokser direkte over i filmens område. Fra at være *mise en scène* bliver den til *mise en cadre* og *montage*.