

Spørgsmålet om forfatteres egne regianvisninger i deres trykte tekster er et problem, der ikke mindst har interesse i forbindelse med Samuel Beckett, der i sjældnen grad har vist sig i stand til at skrive sådanne bemærkninger, som teaterfolk øjensynlig har kunnet følge med fordel.

I denne forbindelse bringes her i nummeret nogle enquête-svar fra nordiske instruktører, der har arbejdet med Beckett-tekster + en udtalelse fra Becketts instruktør, par excellence, Roger Blin. — Løvrigt er Beckett selv begyndt at sætte egne stykker iscene og har principielt

været med til alle de prøver han har kunnet overkomme, både i Paris, London og Tyskland. At her delvis er anvendt danske eksempler, skyldes bl. a. at den danske sans for realistisk «lokkolorit» og levendegørende detaljer har været — og stadig er — meget stærk. Allerede i 1779 oversatte teater-animatøren Knud Lyhne Rahbek, Diderots «Le Fils Naturel» og «Le Père de Famille», der begge vrirler med forfatterregi. Sansen for «borgerlige dramaer» holdtes vedlige i den danske guldalder med navne som Hertz, Heiberg og Hostrup i spidsen og kulminerede med den naturalistiske

glansperiode omkring år 1900, hvor den meget dygtige regiforfatter og instruktør William Bloch (instruktør fra 1881) satte Ibsen, Bjørnson, Drachmann etc. i scene. Efter århundredskiftet gjorde Bloch sig især berømt ved at «digte» levendegørende og forbindende småtræk til Holbergs tekster, hvor man næsten ingen forfatterregi finder fra Holbergs hånd.

Som dokumentation til denne betragtning over forfatterregi bringes til slut nogle typiske eksempler fra Diderot, Schiller, Ibsen, Strindberg, Tjehov og Beckett + et eksempel på hvordan Bloch digtede til i en Holberg-tekst.

Der er ingen tvivl om, at en dramatikers regianvisninger i første række er tænkt som en vejledning til instruktør og skuespillere under indstuderingen, fordi en dramatiker naturligt vil tænke på en scenisk fremførelse af sit værk, ligesom en komponist vil drømme om en instrumenteret opførelse. (I læsedramatik er der som regel kun få egentlige regibemærkninger.)

Som især den svenske teaterhistorie-professor Gösta M. Bergman har påvist og dokumenteret i sine to store værker, «Regi och spelstil under Gustaf Lagerbjelkes tid vid Kungl. teatern» (1946) og «Regihistoriska studier» (1952), udgik de første professionelle instruktører i højere grad fra forfatternes kredse end fra skuespillernes. Foregangslandet var Frankrig, hvor traditionen med forfattere som ene- eller medinstruktører kan føres tilbage til i hvert fald Corneille, Racine og Molière. En tradition, der har holdt sig til i dag, hvor alle forfattere selvfølgelig bistår ved så mange prøver de kan overkomme og endda ofte selv sætter iscene på egen hånd. — Men for en dramatiker med praktisk erfaring i teaterarbejde, opstår naturligt et problem om hvordan han kan vejlede teaterfolk andetsteds, hvor han ikke selv kan være tilstede.

Corneille talte allerede i 1660 i sin «Discours des trois Unités» om regibemærkninger, dels med henblik på et læsende publikum, dels til fordel for provinsteaterfolk, og råder digterne til «bruge stor omsorg på disse marginalnoter» selv om Aristoteles nok mener, at en tekst bør kunne stå i sig selv for læseren uden den slags teatermæssige hjælpemidler.

Først med Diderot og det såkaldte borgerlige drama tager denne udvikling for alvor fart, især efter teaterprivilegiernes ophævelse under den store franske revolution (1791). Ikke alene skrev forfatterne selv udførligere regianvisninger i deres stykker (efter Diderots mønster, også af mere pantomimisk karakter), men de professionelle instruktører udførte udførlige supplerende mise-en-scène for hele den ydre scenegang, som simpelthen solgtes videre fra driftige teaterforlag til provinstrupper og udland.

Som symptomatisk udgangspunkt vil jeg benytte et citat fra en brevveksling dans teaters «grand old man» Poul Reumert havde med Mogens Wieth så sent som i 1957, da Wieth spillede general de Pé i Anouilh's «Toreadorvalsen». Reumert anklager Wieth for at hen-

vende sig direkte til publikum — hvad man ikke må, ifølge det naturalistiske teaterkodeks. Wieth forsvarer sig med at Anouilh's egne parenteser andetsteds giver sådanne muligheder for teaterleg. Reumert svarer bl. a. (trykt i «Teatrets Kunst» 1963 s. 48):

Er der overhovedet andre end Henrik Ibsen, hvis Paranteser man trygt kan stole på? . . .

I denne bemærkning ligger hele problemet begravet: en gensidig mistillid mellem litterater og forfattere; litterater, der ikke selv kan komme til at deltage i prøvearbejdet, vil måske gøre det hele mere tydeligt end nødvendigt for en skuespiller eller en instruktør, der nok forstår at læse en tekst, der bare består af replikskifter og situationer som hos Shakespeare, Molière eller Holberg, hvor man næsten ingen forfatterregi finder i originalteksterne.

Sligt burde tydeligt nok fremgå af den dramatiske situation, altså replikskifter og personkonstellationer, og resten blev overladt til skuespillernes egen håndværksmæssige dygtighed og opfindsomhed. Enhver ordentlig skuespiller vidste dengang så nogenlunde, hvordan han skulle gå, stå, gestikulere og placere sig, hvis han ellers ikke havde noget at gøre.

Min enkle tese går ud på at forfattere kun i forholdsvis sjældne tilfælde formår at skrive regibemærkninger, der holder på en scene som et partitur, hvadenten de er teaterkyndige eller ej.

Er de rigtig teaterkyndige som f. eks. Shakespeare, Molière, Holberg, Goethe o.s.v. op til Brecht, regner de naturligt med selv at sætte iscene, hvorfor den slags forekommer overflødig. Er de kun i underordnet grad teaterpraktikere, kommer de simpelthen til at nedfælde direkte forkerte og uanvendelige regibemærkninger i deres tekst i en sådan udstrækning, at teaterfolk så småt griner af dem og laver deres egen fortolkning af selve replikteksten. Den gensidige disrespekt mellem litterater og teaterfolk er stadig stor, for stor! Noget lignende ville være utænkeligt imellem komponister og musikere, simpelthen fordi notationssystemet her på en helt anden måde er effektivt med pauser, tempi, instrumentation osv.

Idéen om et sådant effektivt «notations-system» er forholdsvis gammel og kan i hvert fald spores tilbage til 1700-tallet, da teaterteoretikeren Dubos forsøgte sig i denne retning angående deklama-

tion, ligesom Noverre prøvede med balletgestus. Det spændende i denne forbindelse er at Beckett — udfra et naturalistisk system desangående, laver en næsten fuldkommen «notation» med bevægelser, intonationer, pauser osv. der faktisk stort set holder på en scene, ifølge teaterfolks udsagn (se vor lille enquête).

Becketts regibemærkninger er endda nedskrevet fra første færd, uden specialkendskab til mediet indefra, hvadenten det gælder teater, radio eller TV. Becketts regi forekommer næsten som en bevidst parodi på et vist udtryksmønster, der for almindelige teatergængere — der via teatret og dets konventioner vil opleve «verden som den virkelige er», i naturalistisk forstand — forekommer som endegyldige «forklaringer» på tilværelsens gåder!

Og det skønt, man hos Beckett finder rent ud «metafysiske» problemstillinger i hverdagslivet, som næsten aldrig kom til behandling hos de egentlige naturalister som f. eks. Bloch, Zola, Antoine, Stanislavskij, Tjehov osv. Med sine tekster spiller Beckett på et alt for velkendt klaviatur, som vi alt for længe har følt os alt for trygge ved som teatergængere. Fra Diderot til Brecht har der jo hele tiden luret en rationel forklaring via naturvidenskab, ude i kulissen.

Det interessante er imidlertid, at teaterfolk mindst de sidste 100 år har været tilbøjelige til at undervurdere alle forfatterparenteser, men til gengæld fordybe sig i dramatikernes udenomsreklæringer om deres hensigter og dybere mening med værkerne. Tænk bare på et par berømtedder fra dette århundrede som Shaw og Brecht. Man skulle jo synes, det var enklere, hvis hele meningen fremgik af teksten, inklusive regibemærkninger, så man derfra vidste, hvad man havde at holde sig til.

Hør engang hvad resultat Henrik Hertz kom til i sine «Ugentlige Blade» i 1859 (genoptrykt i «Et og andet om Skuespillerens Kunst», Kbhvn 1946, s. 31):

«Parenthesen er, strengt taget, mod Dramaets Natur. Den er et episk Element, der i et Digt, hvor Forf. holder sig ude fra al Indblanding, og Handlingen tænkes at foregaa for vore Øjne, fornuftigvis ikke kan findes. Den kan kun forklares som en Deel af Scene- og Spilleinstructionen. Indeholder den en Anvisning, f. Ex. «energisk, bitter, spodsk, drillende» o.s.v., uden at Replikken svarer dertil, da leder den til affecteret Spil, til at lægge en Betydning i Ordene, der ikke findes i dem. Tydske dramatiske Forfattere har drevet meget Uvæsen med Parenthesen. I et nyere Skuespil traf

jeg i en Monolog Parentheser «mit einer witzigen Wendung». Men af denne «witzige Wendung» fandtes intet i Texten. Hvad skal Skuespilleren gøre?»

Dette er fra Hertz' side endda kun en fodnote til nogle betragtninger om, hvor beskeden en dramatisk forfatter bør være med parenteser for ikke at gribe ind i «Scene- og Spilleinstruktionen».¹ Hertz er principielt kommet på «bedre tanker» i sin teoretisering over drama-skrivning og henviser pudsigt nok til gamle mestre, der ikke havde sligt nøddigt som «Shakespeare, Molière, Holberg». Endnu mere kuriøst forekommer det måske, at den store danske instruktør fra slutningen af 1800-tallet, William Bloch i næsten samme vendinger taler om hvad en instruktør bør gøre!

«Stryg alle Digterens forklarende Parentheser: «Han rejser sig» eller «Hun sætter sig» — «Med funkende Øjne» eller «Med tilbage-trængt Lidenskab». Fremgaar det ikke af Situationen, er det ligegyldigt — fremgaar det er det overflødigt. Slaa en ubarmhjertig Streg over hans Scenearvisninger eller Oplysninger om Skuespillernes Udseende, deres Længde og Bredder, deres Paaklædning, Næser og Skægvekst. Alt sligt er af det Onde, fordi en Uvedkommende her trænger sig ind paa andres Omraade og ikke tænker paa, at ogsaa Skuespillere er selvstændige Kunstnere med deres Individuelle Opfattelse i Sansning og Følemaade . . .»

(Henri Nathansen: William Bloch s. 88. Kbh. 1927.)

Den store danske skuespiller fra samme tid, Emil Poulsen klager i selve festskriftet til Henrik Ibsen på hans 70-årsdag bl. a. over den spændetrøje forfatteren lægger skuespilleren i med sine indgående anvisninger: (s. 256)

«Man kunde tro, at det skete for at vejlede Skuespillerne; men det er slet ikke hans Tanke. Han ved saare godt, at slige Anvisninger er en Rædsel for Skuespillerne, hvis selvstændige Fantasisvirksomhed derved lægges i Baand . . .»

Meningen er jo tydelig nok. Kun er det interessant at mærke sig, at Bloch netop blev ansat som instruktør ved Det Kgl. netop p. gr. a. sin specielle evne til at lave «forfatterregi» af den art i sine egne stykker. Senere er også han åbenbart kommet på «bedre tanker», skønt det skal siges til hans ros, at han som instruktør over for et fænomen som Ibsen tilsyneladende snarere udbyggede mesterens parenteser end strøg dem som han nok så flot siger til Nathansen. Forklaringen er måske, at Blochs «særlige evne» — som det hed på den tid — bestod i at «digte» små levendegørende forløb til situationer og replikker, i at give skuespillerne impulser til små, karakteristiske udfoldelser f. eks. ved at se i et spejl, smile af sig selv, vrænge osv. Det var ikke

¹ For kuriositetens skyld kan det nævnes at Hertz i sit, vel berømteste stykke «Sparekasen» opererer med over 300 parenteser, heraf ca. 175 arrangementsanvisninger af typen: «der har rejst sig og ser ud ad vinduet», «sætter sig ved siden af Jansine», «peger paa den ene Chiffonière» o.s.v. Resten er intonationsregi af arten, «nedslaaet», «leende», «med Følelse» . . . Afsidesreplikker medregnes til denne kategori, da her jo bliver tale om et ændret tonefald.

mindst i form af små stumspil til skuespillerne Bloch selv brillierede både som instruktør og forfatter.

Det var stumspil af samme art som kokkepogens, i Strindbergs «Frk. Julie», hvor en del endda overlades til den pågældende skuespillerindes improvisationsevne. For Strindberg var der nok tale om at løse den naturalistiske spændetrøje af stram regi ved at slippe skuespillerinden fri — han taler i sit forord om «frambringende konst» — men det var altsammen stadig begrundet inden for rammerne af den naturalistiske kodeks: der skulle leves på scenen, ikke spilles komedie. Alle disse småforløb skulle virke sandsynlige og levendegørende.

Dette gælder iøvrigt for den meste forfatterregi fra Diderot til Pinter. Der bygges simpelthen ud på situationerne med små livagtige træk. Det er derfor Bloch hævder sit princip med det ligegyldige contra det overflødige; han kunne selv hitte på. Det er også derfor Reumert henholder sig til Ibsen som den eneste mester i faget, forfatterregi. Det afgørende er, at personer normalt inden for denne ramme så nogenlunde gør som de siger: At vi som regel finder Hamlets råd til skuespillerne om, at lade gesten følge ordet og ordet gesten, opfyldt. Men hos Beckett (og til dels hos den tidlige Ionesco, der iøvrigt ikke er særlig sikker til at skrive regi) hændes det ofte, at personer gør noget andet, end det de siger. Herved kommer ligesom en ny dimension til, en anskueliggjort modsætning mellem ord og handling (eller manglende handling), og her gælder Blochs råd ikke rigtigt mere, fordi Beckett ikke altid nøjes med at tydeliggøre situationerne med sin regi; han bruger den også til at fortælle noget andet og mere om sine personers indre liv, noget der ikke ellers umiddelbart ville fremgå af situationerne.

Fra Ionesco skal jeg nøjes med et enkelt eksempel på denne teknik, det er taget fra hans første stykke «Den Skaldede Sangerinde», hvor en brandmand pludselig kommer på besøg. Han indbydes — omend med tøven — til at sætte sig ned og tage sin hjelm af. Han svarer:

BRANDMANDEN: Undskyld mig, men jeg kan ikke blive ret længe. Jeg vil gerne tage min hjelm af, men jeg har ikke tid til at sætte mig. (Han sætter sig uden at tage hjelmen af.)

Stykket er bl. a. netop en parodi på et regelret naturalistisk drama, hvor den tilsvarende regibemærkning naturligvis ville have lydt: (Han bliver stående, med hjelmen i hånden). Derimod er situationen jo ikke urealistisk, hvad alle der har fået uventede gæster, som af falsk beskedenhed, sætter sig med overfrakten på, sikkert har bemærket.

Noget lignende gælder afslutningen af «Vi venter på Godot», der lyder sålunde:

VLADIMIR: Nå, skal vi gå?

ESTRAGON: Lad os det. (De bevæger sig ikke.)

Også dette er fuldt acceptabelt set fra et virkelighedssynspunkt, men ikke fra

den ældre regi-kodeks. Endda giver den manglende rørlighed, på trods af ordene, et specielt billede af menneskers situation i en verden, hvor misforholdet mellem den faktiske virkelighed og vor almindelige gøren-og-laden i det daglige vokser. Det samme gælder forsåvidt Winnie's smilen i «Glade dage», hver gang hun kommer i tanker om elementære begreber som dag og nat, liv og død. Som hun er placeret i en jordhøj, er det så som så med bevægeligheden. Men hun mindes endnu fænomener, der engang havde en mere absolut gyldighed — «i den gamle stil» som hun siger — med et ukueligt smil, der straks forsvinder igen. Det er fra Becketts side en mærkelig form for vemodig realisme, der giver metafysiske perspektiver på hele situationen, vel at mærke stadig holdt i en stram og præcis blanding af replikker og regibemærkninger, der forekommer sandsynlige i den barokke placering midt i jordhøjen med den delvist opbrugte mand, Willie i baghånden. Winnies ord kan f. eks. falde således, efter hun for-gæves har ventet på bare et lille grynt fra manden:

« . . . Der er vel dage, hvor du slet ingenting hører. (Pause.) Men også dage, hvor du svarer. (Pause.) Jeg kan hele tiden, selv når du ikke svarer, og måske slet ikke har hørt noget, sige til mig selv: Noget af dette bliver hørt, jeg taler ikke kun til mig selv som en røst i ørkenen; det ville jeg aldrig kunne holde ud. Ikke i længere tid ad gangen. (Pause.) Det er det, der sætter mig i stand til at blive ved, blive ved med at tale, mener jeg. (Pause.) Hvis du derimod afgik ved døden — (smiler) — for at tale i den gamle stil — (smilet forsvinder) — eller gik din vej og forlod mig, hvad skulle jeg så stille op, hvad skulle jeg stille op, hele dagen igennem . . .»

Som et mere eller mindre konkret billede på en ægteskabelig situation efter f. eks. 27 års ægteskab er replikken næppe urealistisk; det eneste usædvanlige er smilet ved tanken på døden, der for Winnie i denne situation — hvor hun måske allerede føler hun ikke rigtig lever mere, forekommer lidt gammeldags: en for nem løsning på svære eksistensproblemer. Resten er replikmæssigt — inklusive pauser — helt realistisk. Og det forbløffende ved Beckett er, at bortset fra hans u-naturalistiske neutrale sceniske indramning: En vej på landet med et træ («Godot»), Et tomt rum . . . (Slutspil). En afsvedet græsslette, som i midten hæver sig til lav jordhøj . . . («Glade dage») . . . taler og opfører hans personer sig som almindelige mennesker vil gøre det i en forrykt verden.

Om pauserne hos Beckett kan siges, at han langt overgår Tjekhov. Alene i «Vi venter på Godot» er der næsten ligesåmange pauser som i Tjekhovs 5 store stykker tilsammen (ifølge A. Stender Petersens optælling i «På tærskelen til en ny tid» 1963 s. 115) 180 regulære pauser i «Godot» mod ialt 211 pauser i Tjekhovs 5 store dramaer.

Det må straks siges, at beregningerne næppe er gjort ud fra helt samme principper. Stender Petersen har tilsyneladende talt forskellig «tøven» med; i min Beckett-optælling er der kun tale

om markerede pauser a la «Pause», «Stilhed» eller «Tavshed». (Ialt er der over 800 regibemærkninger imellem replikkerne i «Vi venter på Godot», mod ca. 300 i «Sparekassen», men optællinger af denne art siger nok ikke så meget, fordi de i sig selv, ved en art talmagi, bliver en fristelse til at forveksle kvantitet med kvalitet. Men i «Glade dage» er der over 2000 regianvisninger. (Becketts eneste form for forfatterkommentar.)

Det er og bliver et spørgsmål om, hvad forfatteren vil med disse parenteser, om han bare vil supplere sin tekst antydningssvis, eller om han for alvor vil sætte sin fulde tekst iscene, somom han var en komponist med et fuldt forståeligt notationssystem til sin rådighed. Ang. Tjehov er der ingen tvivl om, at han selv mente at have nedføjet alt væsentligt i sin tekst, udover replikker. Som eksempel citeres her en lille passage fra Stanislavskijs «Mit Liv i Kunsten». Der var øjesynlig opstået tvivl om onkel Vanjas påklædning, om han skulle være klædt i traditionelt (teater-) godsforvalter kostume eller på anden vis. Tjehov svarede ifølge Stanislavskij (dansk udgave 1944 s. 254):

«Nej, hør nu her!» sagde han. «Der staar jo, hvordan han skal være klædt. I har jo ikke læst stykket ordentligt.

Vi saa efter i manuskriptet, men kunde ikke finde nogen slags anvisning, undtagen nogle ord om et silkeslips, som onkel Vanja bærer.» «Ja, der kan I se! Det staar der altsammen!» sagde Tjehov.

«Hvad staar der?» sagde vi. «Silkeslipset?» «Ja, selvfølgelig har han et dejligt slips. Han er jo et nydeligt og kultiveret menneske. Det er helt forkert, naar man tror, at vore landmænd gaar rundt i fedtlæderstøvler. Det er pæne mennesker, de klæder sig fortræffeligt og faar deres tøj fra Paris. Jeg har jo skrevet det altsammen.»

«Dette ubetydelige træk genspejlede efter Tjehovs mening hele tragedien i skuespillet, tragedien ved livet, som det levedes i Rusland paa den tid . . .» fortsætter Stanislavskij.

Tjehov ville med en enkelt regibemærkning (ved onkel Vanjas første entré i første akt) antyde hele hans ydre fremtoning ved at fremhæve silkeslip-

set, ligesom Beckett uden at komme nærmere ind på sine vagabonders påklædning i «Godot» antyder påklædningen ved at tale om støvler. Mere behøves faktisk ikke. Resten — pauser, bevægelser, intonationer etc. — bliver et mere musikalsk-teatralsk spørgsmål, og på dette område er Tjehov nok Becketts nærmeste forgænger. I dette århundrede er der ikke mange andre dramatikere, der i selve deres tekst har indkredset almenmenneskelige situationer så omhyggeligt som disse to, selvom det ydre milieu (dekorationen) unægteligt er blevet forandret fra det detaljerede hos Tjehov, til det neutrale hos Beckett. Men stemningen, karakteristikken, livsholdningen etc. minder forbløffende om hinanden. Og i denne forbindelse er det specielt interessant, at regiteknikken også er af samme art, selvom Beckett er nok så udførlig som Tjehov.

Tjehov overlod tilsyneladende mere til teaterfolks egen fantasi end Beckett vover, trods sit gode samarbejde med Roger Blin. — Hovedpointen i denne artiklen er ganske enkelt, at Beckett med en sjælden suverænitet har udnyttet de landvindinger teaterfolk og forfattere fra Diderot (med hans borgerlige drama) har gjort til i dag, ved godt nok at følge systemet for anskueliggørende regibemærkninger, ikke mindst af pantomimisk art. I næsten alle detaljer vil både Diderot, Bloch, Stanislavskij Tjehov, Nathansen osv. nikke genkendende til Becketts regi, parentes for parentes, pause efter pause, ja, komma efter komma! Beckett har faktisk lavet hvad Diderot og Dubot m. fl. drømte omkring midten af 1700-tallet: en perfekt notation som teaterfolk har at rette sig efter somom, der var tale om et partitur.

Men ved en «diskret» drejning af de velkendte ydre omstændigheder er det lykkedes Beckett at føre hele denne måde at opfatte virkeligheden op i et højere og mere teatralsk plan, hvor alle disse små sandheder om menneskers gøren og laden bliver groteske i forhold til en større helhed — in casu: det symbolske scenebillede contra det naturalistiske milieu vi er vant til fra Diderot til Osborne eller Brecht. — I vort

daglige liv lider vi på en måde somom atomer stadig var den sidste udelelige enhed her i verden, skønt de fleste af os efterhånden ved bedre. På lignende måde kan det naturalistiske verdensbillede tilsyneladende beskrives i endnu mindre enheder, hvor handling modsiges ord, hvor et gustent optimistisk overlæg markeres med en naturlig pause som i slutningen af «Godot», hvor Vladimir tøver over for selvmordsmuligheden:

«VLADIMIR: Vi hænger os i morgen. (Pause.) Hvis Godot ikke kommer.»

(I en enkelt replik er den eneste virkeligt reelle udvej blevet kædet sammen med det banalt menneskelige håb om 'at noget måske vil vise sig' — i morgen. Regiteknisk svarer denne eftertænksohmheds-pause til situationen hvor vagabonden Estragon er blevet sparket over skinnedebene af landjunker Pozzos slave, Lucky. Estragon ville bare trøste ham lidt fordi Pozzo havde skældt ham ud, men slavens stolthed vågnede — med et spark. Estragon viser sit sårede ben frem og siger:

«Jeg kommer aldrig til at gaa mere!»

Vladimir svarer (bevæget): «Jeg skal bære dig (Pause.) Hvis det bliver nødvendigt.»

I modsætning til hvad Stender-Petersen vil vide om flertallet af Tjehovske pauser: at de skulle være udtryk for en elegisk stemning, er her snarest tale om et 'fornuftigt' overlæg fra Vladimirs side fra det bevægede løfte om at bære vennen, til forbeholdet i pausen, hvor han tænker sig selv som bærer resten af livet. Parallellen til citatet om hængning ovenfor er slående: hos Beckett bruges pauserne ofte til simpel eftertanke og vurdering af foreliggende muligheder. Det hænder også nu og da ude i livet, at mennesker tager sig en lille eftertænkingspause, inden de udtaler sig alt for definitivt.)

Estragons spørgsmål til Vladimirs betragtninger om Godots mulige komme, giver stykket et perspektiv af mere metafysisk art:

ESTRAGON: Og hvis han kommer?

VLADIMIR: Så er vi frelst.

På en mærkelig måde svarer det, almentmenneskeligt, til udgangen af i hvert fald Tjehovs tre sidste store dramaer, «Onkel Vanja», «Tre Søstre» og «Kirsebærhaven», hvor håbet om en bedre fremtid her eller hisset antydes som eneste trøst; i «Mågen» har Konstantin jo taget livet af sig.

Appendiks

Som eksempel på hvordan forfattere har skrevet regibemærkninger til egne stykker fra Diderots tid skal her anføres nogle karakteristiske citater:

(Fra Diderots «Le Fils Naturel» (1757) låner vi i den danske teateranimatør Knud Lyhne Rahbeks oversættelse fra 1779 en lille indledningssekvens, der giver hele stemningen om «den naturlige søn», Dorvals situation):

«Dorval allene.

(Han er klædt i en landlig Dragt, Haaret sidder uordentligt, han sidder i en Lænestol ved et Bord, hvorpaa der ligger adskillige hæftede Bøger; han er uroelig. Efter nogle voldsomme Bevægelser støtter han sig paa Armen af sin Lænestol, som om han ville sove. Han forlader snart denne Stilling, tager sit Uhr op.)

DORVAL: Neppes sex!

(Han kaster sig hen paa den anden Arm af Lænestolen, men han forlader i Øieblikket denne Stilling.)

Jeg kan ikke sove.

(Han tager en Bog, seer i den, der hvor den falder op af sig selv, men lukket den næsten i samme Øieblik.)

Jeg forstaaer ikke, hvad jeg læser.

(Han reiser sig, gaaer op og ned.)

Jeg kan ikke undflye mig selv. — Jeg maae reise herfra. — Reise herfra! og jeg er lænket hertil. Jeg elsker! og hvem? —

(Han synes forskrækket.)

Jeg vover ikke at tilstaae mig det selv. Jeg ulyksalig! og jeg bliver her.

(Han raaber hæftigt):

Carl, Carl!

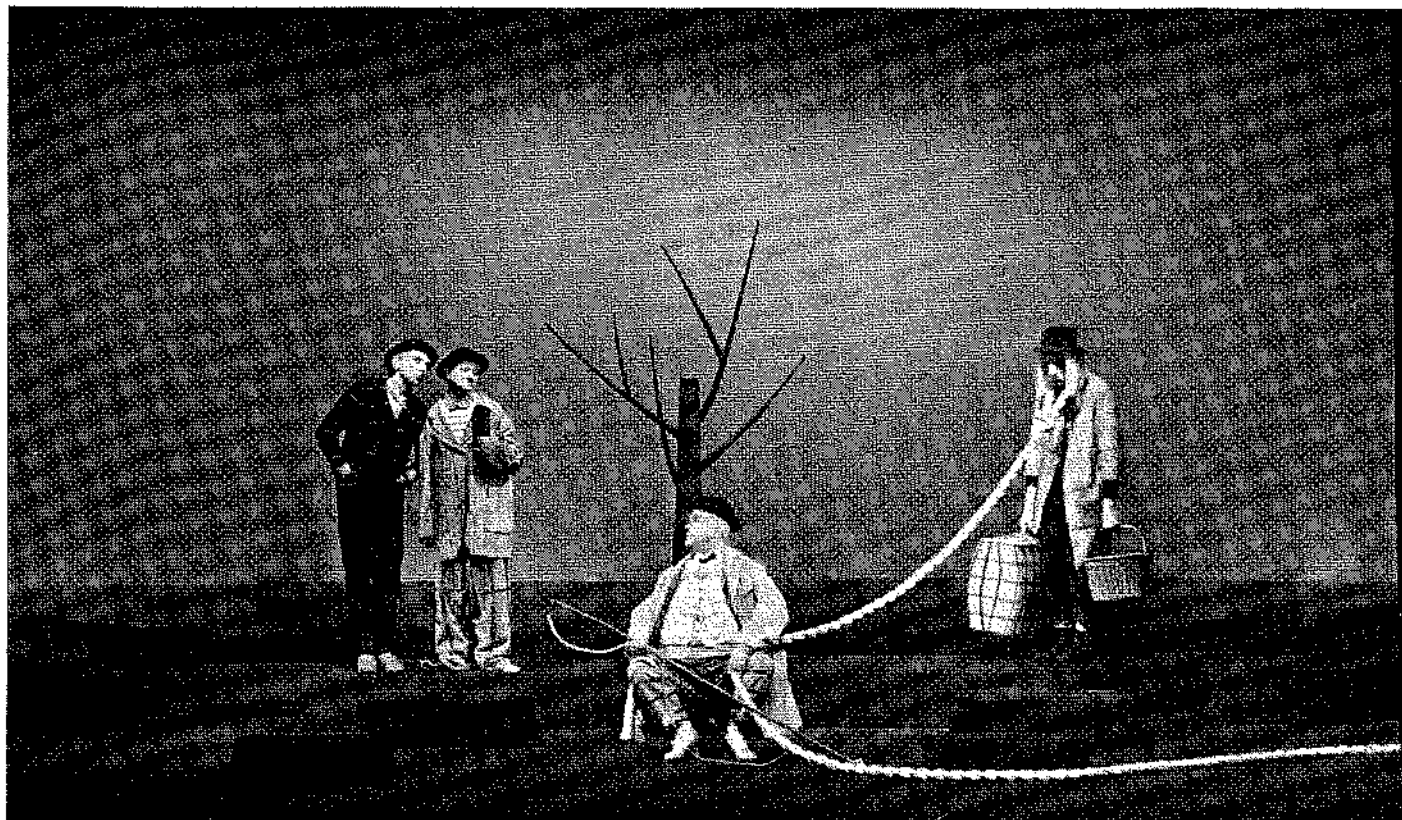
Hvad hr. Dorval i øvrigt er optaget af, rent konkret, er forsåvidt ligegyldigt; vi

forstår umiddelbart på hans opførsel, at han er i klemme, ikke mindst takket være regianvisningerne. Replikkerne alene, uden mimisk spil havde derimod næppe givet ret meget indtryk af situationen, forfatteren kaster sig bevidst ind på skuespillerens område.

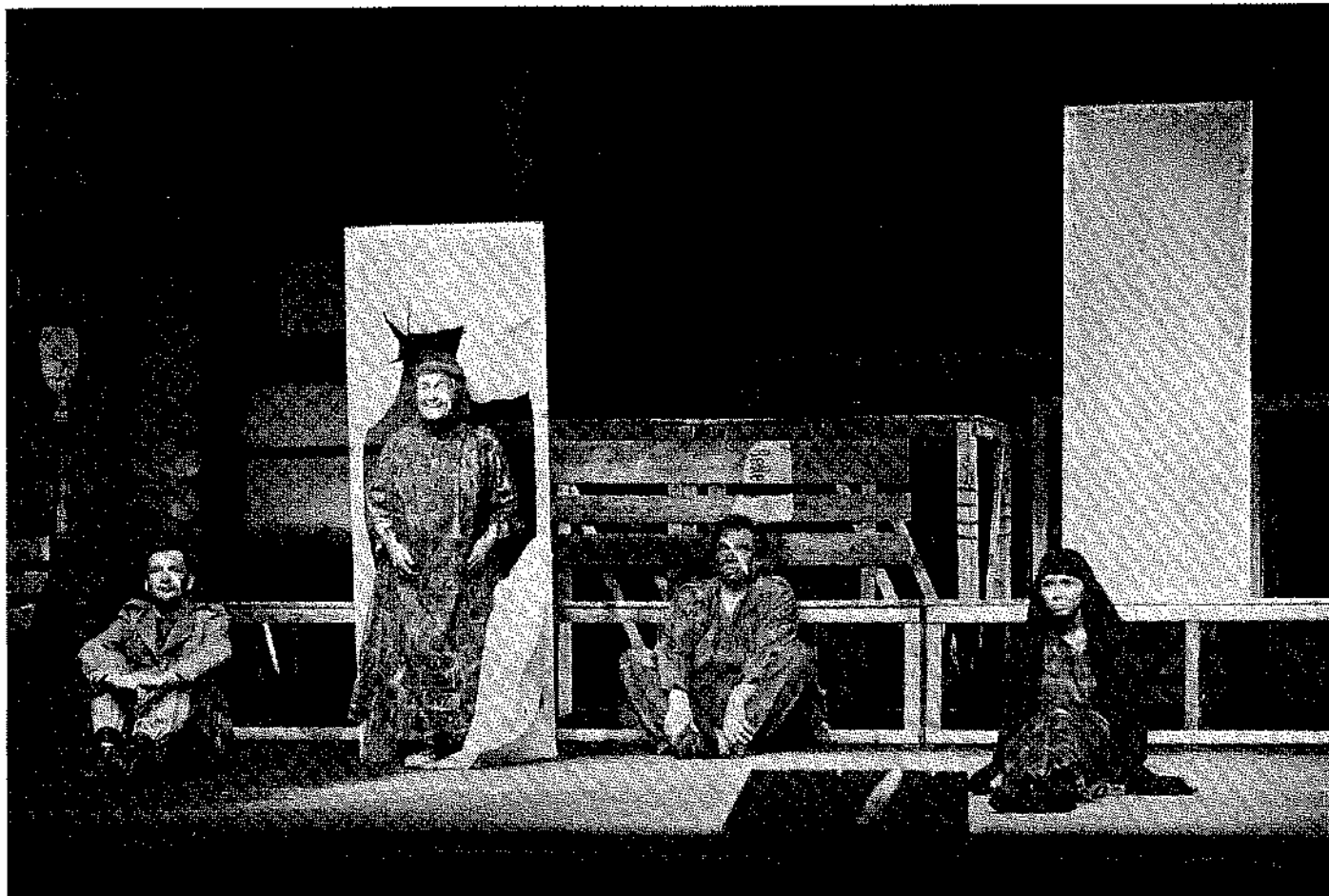
Fra Schiller: «Kabale und Liebe» fra 1784 — altså midt i det såkaldt «borgerlige drama»s første glansperiode, henter vi en anden lille anskuelig situation. Den fine Major Ferdinand von Walther har oprigtigt forelsket sig under sin stand i den små Luise Miller. Intriger sættes i værk for at vælte partiet. Ferdinand tror hans elskede har været utro og har derfor givet hende og sig selv en solid dosis arsenik. Nu mødes de for sidste gang, men Luise ved ikke hun har giften i sig:



Sceneri fra Ingmar Bergmans meget følsomme oppsetning av F. R. Dahlgrens nasjonal-romantiske skuespill «Värmlänningarna» (1845) på Malmö Stadsteatern i desember 1958. Her ironiseres bevisst over hele 1900-tallets ytre innramning av en forestilling. Det var til og med på den store scene bygd opp et kjempemessig dukketeater med prosceniumsramme à la Stockholms gamle opera.



Men tar man innramningen og bakgrunnen vekk, kan man fornemme at skuespillernes innbyrdes plassering er av samme art som i f. eks. den polske førsteoppførelse av Becketts «Mens vi venter på Godot» fra 1957 hvor også forfatteren hadde avstått fra en «ytre innramning» i sin regi.



En av de første oppførelser av «Les Paravents» fant sted på Schlosspark-Theater i Berlin, 1961, regi av Hans Lietzau, scenografi av Hans Heinrich Palitzsch. Genets teaterverden: ved å bryte seg gjennom en skjerm, trer Kadidja inn i dødsriket.



Fra Paris-oppførelsen av «Les Paravents». Warda, drept av kvinnene fra landsbyen, er til stede i dobbelt skikkelse ved sin egen begravelse. Begravelsen av Warda i Paris-oppførelsen, 1966.

«Ferdinand og Luise alene.

(Hun vender langsomt tilbage med lyset, sætter det på bordet, bliver stående med blikket rettet mod gulvet; nu og da ser hun ængsteligt og stjålet hen på majoren. Han står på den anden side af bordet og stirrer lige ud i luften. — Lang pause.)

LUISE: Vil De akkompagnere mig, Hr. von Walther, så spiller jeg et stykke på klaveret?

(Hun åbner klaveret.)

(Ferdinand svarer ikke. Pause.)

LUISE: De skylder mig endnu revanche på skakbrættet. Skal vi tage os et parti, Hr. von Walther?

(Ny pause.)

LUISE: Hr. von Walther, den brevtaske jeg engang lovede at brodere til Dem — jeg er begyndt på den — vil De ikke se mønstret?

(Atter pause.)

LUISE: Ak — hvor er jeg elendig!

FERDINAND: (uden at forandre stilling) Det turde være sandt . . .

En stemningsmættet pauseteknik, der kunne være en Tjekhov eller en Beckett værdig i sin præcision. Ferdinand svarer faktisk kun med tavshed i denne første sekvens, som dog ingenlunde er en monolog.

Springer vi nu ca. 100 år frem i tiden, finder vi forfatterregi af samme art hos dramatikere som Henrik Ibsen, Strindberg (og William Bloch). Lignende eksempler kunne findes hos Zola, Hauptmann, Tjekhov osv. . . .

Fra indledningssekvensen til «Et dukkehjem» (1879) låner vi følgende; efter den konsekvent omhyggelige beskrivelse af interiøret kommer Nora hjem fra indkøb ved juletid:

(Der ringes ude fra forstuen; lidt efter hører man, at der bliver lukket op. Nora kommer fornøjet nynnende ind i stuen; hun er klædt i ydertøj og bærer en del pakker, som hun lægger fra sig på bordet til højre. Hun lar døren til forstuen stå åben efter sig, og man ser derude et bybud, der bærer en julegran og en kurv, hvilke han gir til stuepigen, som har lukket op for dem.)

NORA: Gem juletræet godt, Helene. Børnene må endelig ikke få det at se før aften, når det er pyntet.

(Til budet; tar portemonnæen frem): Hvor meget —?

BUDET: Femti øre.

NORA: Der er en krone.*) Nej, behold det hele.

(Budet takker og går. Nora lukker døren. Hun vedbliver at le stille fornøjet, mens hun tar ydertøjet af.)

NORA (tar en pose med makroner op af lommen og spiser et par; derpå går hun forsigtigt hen og lytter ved sin mands dør.) Jo, han er hjemme. (Nynner igen, idet hun går hen til bordet til højre.)

HELMER (inde fra sit værelse): Er det lærkefuglen, som kvitrer derude?

NORA (ifærd med at åbne nogle af pakkerne): Ja, det er det . . .

Hos William Bloch, der var nok så betydelig som instruktør, som forfatter, kan vi fra et stykke han skrev sammen med pariserdanskere, Richard Kaufmann i 1881 hente tilsvarende anskueliggørende forfatterregi i selve den trykte tekst. Og her er ingen tvivl om, at Bloch selv har ansvaret for disse

*) Her vil budet naturligvis, på scenen, begynde at give tilbage, men det har Ibsen ikke fundet nødvendigt at anføre.

episoder; men hertil kommer, at han desuden lavede et endnu udførligere scenarium for den ydre mise-en-scène, som han vedlagde manuskriptet, og som mere eller mindre førte til at han blev ansat som instruktør fra sæsonen 1881–82.

Bemeldte stykke hed «Konsekvenser» og drejede sig især om de konsekvenser det have for en mand, hvis en elskerinde fra fortiden dukker op i utide — så at sige under selve bryllupsaftenen! Hun siger:

«Vi skilles ikke som Fjender. Men vi kan ikke mere ses. Friling og min Fader maa kunne aftale hvad der senere er at ordne . . . Farvell Hendes mand Holm svarer: (med begge Hænder trykkede mod Ansigtet og med kvalt Hulken) Forbil forbil

(Han staar en stund saaledes; derpaa synker Hænderne ned, og han siger med lukkede Øjne og tonløs Stemme.)

Farvell

(Han vender sig og gaar langsomt, vaklende hen mod Altandøren i Baggrunden, men standser nogle Skridt fra den og iler med opblussende Lidenskab tilbage til Betty.)

Betty!

(Hun bliver staaende rolig og trækker Haanden tilbage, for at han ikke skal tage den. Standset af denne Bevægelse vakler han selv et Par Skridt bagover og siger i den højeste Fortvivlelse:)

Farvell Farvell

(Ude af sig selv iler han derpaa hen imod Baggrunden og forsvinder gennem Altandøren.)

Det eneste Bloch tilføjer i sin medsendte mise-en-scène til denne scene er, for så vidt, «Hans hat bliver liggende på bordet». Resten følger naturligvis systemet i den trykte udgaves udførlige regi.

Det interessante er imidlertid, at det netop var træk af denne art som Bloch senere i sin egenskab af instruktør digtede til ifølge de skriftlige scenarier han har efterladt sig til bl. a. Ibsen, Holberg, Drachmann etc. . . . små anskueliggørende træk eller stumspil udover det rene arrangement; i den berømte fjerde akt af «En folkefjende» udarbejdede Bloch — foruden bevægelseseskemaet — simpelthen 53 små roller med rollehæfte og det hele, til deltagerne i folkemødet.

At gennemgå dette meget udførlige scenarium vil her føre for vidt. Det skal kun fastslås, at hver person faktisk fik en lille person udleveret med tilstrækkelige karakteristika til at skabe en rolle — naturligvis inden for en realistisk ramme, som hele, runde mennesker, som Brecht siger.

Systemet var det samme som i følgende lille stumspil fra den trykte tekst til «Konsekvenser»:

To unge levemænd får sig en lille ekstra-frokost midt på formiddagen, sammen med den enes svigerfader in spe, en gemytlig jægermester fra landet. Den mest utrerede levemand, Friling underhandler privat med tjeneren; Blochs regibemærkning lyder:

«Tjeneren sætter Champagneglas foran Koverterne. Da han sætter Glasset foran Friling, tager denne ham i Knaphullet og hvisker noget til ham, hvorefter han henter en af de store Pokaler paa Bordet i Forgrunden tilvenstre og sætter foran Friling.»

To replikker senere:

«(Tjeneren trækker Champagneflasken op og skjænker i, mens samtalen mellem Holm og Poulsen fortsættes. Han skjænker med Maadehold i Frilings Pokal, men denne trykker med en Finger paa hans Arm, deres Blik mødes og Tjeneren skjænker smilende mere i. Derpaa ser han paa Friling, som om han vilde spørge, om det var nok. Friling nikker bekræftende.)»

Kokkepigen Kristins lille stumspil i «Frk. Julie», mens frøkenen og Jean er ude og svinge sig i dansen, er af helt samme art og har ikke ret meget med commedia dell'arte at gøre, hvad Strindberg antyder i sit berømte forord; her er tale om et rent realistisk begrundet stumspil:

«Pantomim. (Spelas så som om skådespeler-skan vore ensam i lokalen; vänder vid behov ryggen åt publiken; ser icke ut i salongen; brådskar icke som om hun vore rädd publiken skulle bli otålig.)

KRISTIN (ensam. Svag fiolmusik på avstånd i schottischtakt.) — Kristin gnolade efter musiken; dukar av efter Jean, diskar tallriken vid slaskbordet, torkar och ställer ind i et skåp. Därpå lägger hon av sig köksförklädet, tar fram en liten spegel ur en bordslåda, ställer den mot syrenkrukan på bordet; tänder ett talgljus och värmer en hårnål, varmed hon krusar håret i pannan.

Därpå ut i dörren och lyssnar. Återvänder till bordet. Hittar frökens kvarglömda näsduk, som hon tar och luktar på; sedan breder hon ut den, liksom i tankarna, sträcker den, släter den och viker den i fyra delar o.s.v. . . .»

Det er jo næsten somom Diderot eller Beaumarchais havde skrevet det; men at Strindberg også lavede mere almindelig regi i sine «naturalistiske» stykker fremgår allerede i starten af «Frk. Julie», hvor Kristin skal servere et lille måltid for sin forlovede med de fine vaner:

JEAN: Ja, så var det med den saken! — Men hvad kan du nu ha för gott att ge mig, Kristin?

KRISTIN: (lägger upp pannan och sätter för Jean) Å, det är en smula njura bara, som jag skar ur kalvsteken!

JEAN: (luktar på maten) Skönt! Det är min stora *délicé*! (Känner på tallriken.) Men du kunde ha värmt tallriken!

KRISTIN: Han är kinkigare än själva greven, när han sätter till. (Drar honom smeksamt i håret.)

JEAN: (ond) Nej, du får inte lugga mig! Du vet hur ömtålig jag är.

KRISTIN: Så, så, det var bara kärlek vet han jul!

(Jean äter. Kristin drar upp en butelj öl.)

JEAN: Oi, på midsommaraften; nej, tack ska du ha! Då har jag bättre själv. (Öppnar en bordslåda och tar fram en butelj rödvin med gult lack.) Gula lacket, ser du! — Ge mig nu ett glas! Ett fotglas förstås, när man dricker *purl*!

KRISTIN: (återvänder till spisen och sätter på en kastrull) Gud bevare den som skulle få honom til mand! En sån kinkblåsal!

Hvadenten her i de nævnte eksempler er tale om små levendegørende træk i bevægelser eller stumspil, er systemet det samme: man ønsker fra Diderot til Strindberg at skabe mennesker, der lever på scenen og som qua det de gør, udover at veksle replikker, mere eller mindre direkte, siger noget om de pågældende roller, udover hvad der står i selve replikkerne.

På en måde kan man sige, at alle regi-

bemærkninger fra forfatteren side bi-drager til at skabe så tre-dimensionale mennesker som muligt, mennesker til at tage og føle på, og til at forstå helt rationelt ud fra de givne situationer og karakterer. Med den regi, som skuespilleren lægger krop til ved opførelsen (hvad han altid har gjort, selv om det ikke var nedskrevet) kommer, teatralisk set, den tredje dimension til i forhold til en ældre tekst a la Aischylos, Menander, Shakespeare, Molière eller hvem man nu vil nævne, fra en tid hvor forfatterne sjældent selv besørgede deres tekster i trykken. Og hvor de i hvert fald yderst sjældent betragtede deres stykker som læsedramaer —: De regnede normalt i første omgang med selv at sætte deres stykker iscene og at skuespillerne iøvrigt kunne deres håndværk.

Men med den senere Ibsen, med Strindbergs drømmespil, med Tjekhovs osv. helt op til Beckett kom en fjerde dimension af mere symbolsk karakter til, endda ofte nedfældet ikke alene i regulære situationer og repliksifter, men også i de pågældende forfatteres regibemærkninger. Det blev en spændende blanding af konkrete, håndfaste anvisninger, suppleret med mere metafysiske, der kunne være tilfældige, men som understregede en symbolik.

Hos Ibsen og Tjekhov er der nærmest kun tale om «symboler», der godt kunne bortforklares rationelt inden for et tredimensionalt univers: «Vindænder», «Hvide Heste», «Flydende Krykker» osv. Hos Strindberg bliver der tale om en art «brudt naturalisme» af drømmeagtig karakter, hvor de enkelte episoder er virkelige nok — som i en drøm — mens sammensætningen, forløbet virker nok så uvirkeligt, i forhold til en ældre teaterkonvention.

Et typisk eksempel på en sådan gliden fra det helt konkret realistiske til det mere symbolsk appellerende er slutningsscenen fra Tjekhovs «Kirsebærhaven» (der fra Tjekhovs side karakteriseres som en komedie). Alle husets beboere er på vej væk; huset er solgt, kirsebærhaven skal hugges ned af den nye, moderne ejer, den gamle tid er forbi. Men man har glemt den trofaste tjener Firs inde i huset . . . Med muntre farvelråb tages afsked med det gamle (også med omhyggelige regibemærkninger) indtil stuescenen endelig er tom. Tjekhov skriver:

(Scenen står tom i nogen tid. Der høres knirken af en nøgle, der drejes om i udgangsdøren, og lyden af vogne, der ruller bort. Alt bliver stille. Gennem stilheden høres fjerne, sukkende lyde af øksehug mod træstammer. Skumringen breder sig. — Pludselig høres slæbende fodtrin. Gennem døren til højre kommer Firs. Han er som sædvanlig i liberi med hvid vest. På fødderne har han tøfler. Han er syg og meget svag.)

FIRS: (stavrer hen og tager fat i håndtaget til udgangsdøren.) Aflåset! De er rejst, mens jeg sov . . . (Sætter sig på divanen.) Mig har de glemt . . . Ligemeget . . . jeg bliver sidende her . . . Leonid Andréitsj er sikkert igen taget afsted uden pels, i sin tynde frakke . . . (Sukker bekymret.) Jeg fik ikke set efter . . . Æh, disse unge fyre . . . (Mumler noget uforståeligt for sig selv.) Så hurtigt er livet gået! . . . som om man slet ikke har levet på Jorden.

(Lægger sig med mæje liggende til rette.) Her vil jeg nu blive liggende . . . Der er ingen kraft i dig mere, gamle . . . færdig med dig . . . færdig! . . . Æh, du . . . gamle slapsvans! . . . (Han bliver liggende ubevægelig.) (Man hører en fjern, som fra himlen kommende lyd, en tone som af en sprungen streng, hendående, traurig. Så indtræder dyb, vedvarende stilhed, der kun afbrydes af øksens fjerne, dumpe hug mod træerne.)

T æ p p e .

Bort set fra den himmelske lyd af en sprungen streng, er det hele faktisk fuldt akceptabelt inden for det naturalistiske univers, omend det naturligvis er arrangeret i stemningsskabende retning. Samtidigt er det hele næsten som et stikord til Beckett (der iøvrigt nu er begyndt at interessere sig meget for Tjekhovs dramatik, ifølge personligt udsagn fra maj 1966). Her er ikke tale om nogen direkte påvirkning, men slutsekvensen af «Glade Dage», står både regiteknisk og stemningsmæssigt helt på linie med Tjekhovs sidste dramatiske sekvens om den glømte gamle tjener «i den gamle stil».

Som et eksempel på hvordan William Bloch «digtede» i en nøgen tekst som Holbergs. Her tager vi en lille scene fra «Mester Gert Westphaler», der handler om «en meget talende barber», som skræmmer folk fra med sin snak om dit og dat og ingenting. Det lykkes ham ikke engang at få friet til den skønne Leonora, fordi han fortæber sig i overflødig snak bl. a. om «de syv Churfyrster» hvoraf tre er gejstlige og de fire verdslige:

Blochs regi indført kursiveret i Holbergs tekst: (midt i 10. scene)

GERT: Den første er Erkebispens af Trier.

LEONORA: Det maa han. (Leonora gør forsøg paa at komme forbi (bag) Gert, der hindrer det ved at træde ivejen for hende.)

GERT: Derefter følger Erkebispens af Cöln.

LEONORA: (Ligesaa, men foran. — Herefter opgiver hun i tilsyneladende Resignation sine Flugtplaner og lader som om hun hører efter, indtil) Men Mester Gert . . .

GERT: den tredje er Erkebispens af Mentz . . .

LEONORA: Er det mueligt?

GERT: Det er saa sandt, som jeg staaer her for hende, Mammeselle! thi hvad Fordel skulde jeg have af at lyve?

LEONORA: Han har ingen Fordel af enten at lyve eller sige sandt for mig om seadanne sager.

GERT: (holdende paa hende) Holbergs eneste regianvisning i denne scene — Disse syv Churfyrster regierer det fjerde Monarchie; thi der har været tre tilforn, nemlig: det Phrygiske, Elamitiske og det Mesopotamiske, og dette er det sidste. Naar Churfyrsterne gaaer under, skal ogsaa Verden foregaae efter Sybillæ Spaadom; derfor passer man saa nøje paa, at saa snart Aanden gaaer af en Churfyrste, vælger man strax en anden udi hans Sted, paa det at Verden ikke skal forgaae, og det har steds været saaledes practiseret siden Keyser Augusti Tider, hvilken berømmelig Keyser stiftede det fjerde og sidste Monarchie efter Sybillæ Begjæring, som raadte ham at grunde det paa syv Støtter. (Hun, da Gert — optaget af sin Tale — vender Ansigtet mod Publikum, ser sit Snit til forsigtigt at løbe bag ham til Havelaagen.) Hvo-paa samme store Keyser gjorde to berømmelige Ting: I det han udskrev all Verden til Skat; i det han indstiftede de syv Churfyrster. Paven var vel derimod, og sagde: Ihro Keyserl. Majestet, warum so viele weltliche Fürsten auf einmal zu machen?

Men Keyser Augustus, som var en Mand, der ikke lod sig pirre noget ved, blev vreed, og svarede: Ihr Papstliche Excellentz! Ich will . . . hvor han vender sig mod højre Side av Scenen — og, forundret over at hun ikke er der, standser sin Tale. — (Da han opdager hende, siger LEONORA sin replik . . . Her har Bloch strøget en længere svada der bruges til at afbryde hende med — uden succes!) LEONORA: Monsieur! Jeg har ikke Stunder at høre meer. Vil I være saa god at besøge os oftere . . . o.s.v.

Det forekommer sikkert næsten selvfølgelig, at en parodisk «Oplysningsmonolog» af denne art, vil få tilhørerne på scenen til at reagere på en distrahit, undflyende måde. De foresøger at lade interesserede, men vil helst slippe væk eller standse ordfloppen. (Ved de første opførelser af Gert Westphalers udvandrede publikum.) Det morsomme er, at Becketts regi til de to vagabonders reaktioner på Luckys lange monolog i første akt af Godot i høj grad minder om Blochs instruktøranvisninger til Leonora:

Først: «(Estragon og Vladimir er stadig opmærksomme. Pozzo er skuffet og fuld af af-sky.)»

Lidt senere: «(Estragon og Vladimir begynder at mumle lidt. Pozzo lider stadig mere og mere.)»

Og så: «(Estragon og Vladimir bliver roligere og lytter igen. Pozzo er mere og mere ophidset, klager og vander sig.)»

Endelig: «(Udråb fra Estragon og Vladimir. Pozzo rejser sig med te sæt og trækker i snoren. Alle skrider. Lucky trækker i snoren og vakler, skingrende i stemmen. Alle kaster sig over Lucky, som forsvarer uden at standse.)»

Først da man tager hans hat fra ham, lykkedes de andre at få Lucky til at holde med sin taleflom, hvilket naturligvis ikke kan siges at være en traditionel-naturalistisk form for indgriben. Det er snarere lidt mystisk, lidt symbolsk eller rent ud et teatertrick. Men sagen er jo, at mens en Leonora simpelthen kunne flygte ud i kulisserne (eller omverdenen), eller rejse væk til en anden og forhåbentlig bedre verden som i «Kirsebærhaven», så sidder Becketts personer som oftest fast. De kan ikke komme ud af scenen — der på denne måde kommer til at repræsentere hele verden.

(I Becketts samlede teaterdramatik forekommer kun meget få egentlige sortier.

Tendensen er tydeligst i «Glade Dage», hvor Winnie jo er begravet i en jordhøj eller i det «Stumspil», der efterfølger «Slutspil». (Her lykkedes det heller ikke personerne at komme væk, selvom tjeneren Clov taler meget om det og til sidst står rejseklædt.)

«Tænk Dem dog om, hvis De kan, tænk Dem om, De er her på Jorden, det er der ingen kur for!» siger Hamm i sted i «Slutspil». — Hos Beckett er vi alle, skuespillere og tilskuere lukket inde i samme rum. Et rum, der ikke mere som hos naturalisterne, bare er «et hjørne af naturen, set gennem et temperament», men et sted midt i verden, uden hjælp i kulisserne.