

Naturalisme

Tidsmæssig placering

Det oprindelige naturalistiske drama bliver ligesom den øvrige naturalistiske litteratur tidsfæstet til perioden 1870-1890. Såvel måden at skrive på som teksternes indhold var påvirket af et skift i livstolkning, som havde taget sin begyndelse tidligere. Allerede i 1830'erne havde den tyske filosof Feuerbach sat spørgsmålstejn ved religioner og deres funktion. Darwins teori om menneskets oprindelse (som en videreudvikling af aben) - evolutionsteorien/udviklingslæren (Survival of the Fittest) - afviste kristendommens forklaringsmodel, hvor mennesket blev opfattet som skabt af Gud og i Guds billede. Den naturvidenskabelige opfattelse vandt frem - først og fremmest i udlandet - og med den også den positivistiske og empiriske metode, som havde som grundholdning, at kun det, der kunne sanses og erfares, var virkeligt, hvorfor religioner fx måtte afvises.

Sideløbende med offentliggørelsen af Darwins tanker - der blev kendt i Danmark gennem forfatteren J. P. Jacobsen - fremsatte Karl Marx sin tolkning af samfundet og dets modsætninger. Industrialiseringen, som bl.a. var blevet muliggjort af og udviklet ved hjælp af naturvidenskaben og de opfindelser, som fulgte i kølvandet, var den nye produktionsmåde, som Marx tog op i sine skrifter og forholdt sig til. Også Marx var særdeles kritisk over for religion, som han betragtede som opium for folket, som et led i samfundets passivering af folket mod dets egne interesser. Marx' tanker blev udmøntet bl.a. i en ny politisk ideologi, socialismen, hvor fællesskabet var i centrum. Et af industrialiseringens resultater var den stærkt voksende arbejderklasse, og i løbet af 1870'erne blev den efterhånden mere politisk bevidst og gik ind i en partipolitisk og fagpolitisk organisering i kamp mod den herskende ideologi, liberalismen, hvor det var det enkelte individ og dets muligheder, der var i centrum.

Litteraturen

De naturalistiske forfattere var inspireret af både liberalismens individualisme og den marxistiske/socialistiske måde at se mennesket som et resultat af dets levevilkår, samt af naturvidenskabens interesse for bl.a. spørgsmålet om arv og miljø. Også den stigende interesse for den menneskelige psykologi - senere udtrykt i Freuds tanker om drifternes betydning for menneskets handlinger - fik efterhånden indflydelse på litteraturens indhold. Den begyndende kvindebevægelses fokusering på forholdet

mellem kønnene blev også et emne for litteraturen, og "den store nordiske sædelighedsfejde" fik stor betydning for emnerne i det naturalistiske drama. Litteraturens opgave var - ifølge Georg Brandes, som var en af de danske fortalere for den naturalistiske litteratur - at sætte problemer under debat. Et af midlerne hertil var at beskrive det enkelte individ og dets handlinger som resultat af en endeløs lang række omstændigheder i individets hele tilværelse og ikke blot af at være et gudskabt menneske.

Målet for litteraturen og dermed også for det naturalistiske drama var derfor at gengive virkeligheden så virkelighedstro som muligt. Gengivelsen skulle være baseret på iagttagelser af så mange indvirkende elementer som muligt, og af samme grund var brugen af overnaturlige elementer fuldstændig udelukket.

De naturalistiske dramatikere

Den litterære inspiration kom imidlertid fra Frankrig, hvor en af periodens dramaturgiske teoretikere Émile Zola skrev sit manifest for naturalistisk teater. Blandt de betydeligste naturalistiske dramatikere var nordmanden Henrik Ibsen og svenskeren August Strindberg, samt russeren Anton Tjekhov.

Henrik Ibsen

Størst betydning fik nok den norske dramatiker Henrik Ibsen. Ret tidligt fik han som instruktør og teaterleder erfaringer med det praktiske teaterarbejde, hvilket blev ham en støtte som dramatiker. Hans forfatterskab opdeles ofte i 3 perioder, hvor den første består af romantiske idedramaer fx "Brand" (1866) og "Peer Gynt" (1867). De er på versform og delvist inspireret af både Shakespeare, Oehlenschläger og Scribe.

Efter 1871 stiftede han imidlertid under et langvarigt ophold i Tyskland (1864-91) bekendtskab med Georg Brandes' tanker, hvilket blev til stor inspiration for rækken af naturalistiske værker, fx "Et dukkehjem" (1879) og "Gengangere" (1881). Temaerne her er fx kønsroller, identitet, arv og miljø.

Den sidste periode i hans forfatterskab kaldes ofte symbolistisk, idet Ibsen her går endnu dybere ind i den menneskelige psykologi, der fremstilles også via symboler. Her kan nævnes "Vildanden" (1884), "Fruen fra havet" (1888) og "Hedda Gabler" (1890). Ibsen forfiner den af Goethe nævnte retrospektive teknik, der gennem dialoger lader dramaernes personer afsløre hændelser i fortiden. Også hans re-

plikbehandling er berømmet for dens naturlighed og individualisme.

August Strindberg

Den svenske forfatter indleder ligesom Ibsen sit dramatiske forfatterskab med idedramaer fx "Mester Olof" (1872), men han bliver også stærkt optaget af Brandes og den naturvidenskabelige tankegang, og han kender Ibsens dramaer, som han reagerer imod bl.a. på grund af kvindesynet.

Hans mål er at blive en videnskabelig kunstner. Delvist på baggrund af et temmelig skuffende familieliv med tre opløste ægteskaber, alle med selverhvervende kvinder, ser han tilværelsen som en kamp: mellem klasser, køn, racer og mellem menneske og Gud. Hans syn på kvinder, ikke mindst de selverhvervende, er meget negativt, og i det hele taget er store dele af hans produktion temmelig pessimistisk, hvilket bl.a. ses i "Faderen" (1887) og "Frøken Julie" (1888).

Som hos Ibsen ses også hos Strindberg en udvikling hen mod det mere og mere symbolsk prægede, og her kan nævnes "Dødsdansen" (1901), "Et Drømmespil" (1902) og "Spøgelsessessionen" (1907). Han formår som Ibsen at give en tydelig psykologisk personschildring via sine replikker.

Anton Tjekhov

Den russiske forfatter begyndte som læge og mødte her en nød og en elendighed, der gav næring til hans sympati for de fattige og dårligt stillede. Han stiftede bekendtskab med Ibsen og Strindberg, der virkede som inspiration for hans dramaer bl.a. i replikbehandlingen.

Hans dramaer er ikke særligt handlingsmættede - det dramatiske foregår uden for scenen - og i stedet følges en række personer, uden en egentlig hovedperson, og deres følelsesmæssige reaktioner. Mennesket skildres som temmelig isoleret, der findes fx ikke en egentlig - samhørigheds- og forståelsesskabende - dialog mellem mennesker, og der hviler en resigneret - vemodig til det tragiske - stemning over stykkerne.

Hovedværkerne er "Mågen" (1896), "Onkel Vanja" (1899), "Tre søstre" (1901) og "Kirsebærhaven" (1904).

Scenografiske forhold

Den opførelsesmæssige inspiration kom også fra Frankrig, hvor man især - som vi har set i afsnittet om Romantikkens teater - havde arbejdet med at skabe den perfekte naturalistiske scenografi.

En nøje gengivelse af virkeligheden i scenografien var i høj grad et brud med tidligere traditioner (tænk på Shakespeare-scenen eller Holberg-teatrets malede kulisser). I Frankrig udviklede disse bestræbelser sig til det helt ekstreme, og udgifterne til

scenedekorationer var ofte helt ude af proportioner med dramaets værdi på det indholdsmæssige plan, men det medvirkede til, at sceneteknikken blev stærkt udviklet for at kunne leve op til kravene om virkelighedsgengivelse. De naturalistiske forfattere var via stykkernes stedsregi meget bevidste om scenografiens betydning, og som det fremgår af denne indledningsregi til Ibsens "Et dukkehjem" bruges fx den nøjagtige beskrivelse af møblementet til at understrege stykkets miljø:

"En hyggeligt og smagfuldt men ikke kostbart indrettet stue. En dør til højre i baggrunden fører ud til forstue; en anden dør til venstre fører ind til Helmers arbejdsværelse. Mellem begge disse døre et pianoforte. Midt på væggen til venstre en dør og længere fremme et vindu. Nær ved vinduet et rundt bord med lænestole og en liden sofa. På sidevæggen til højre, noget tilbage, en dør, og på samme væg, nærmere mod forgrunden en stentøjsovn med et par lænestole og en gyngestol foran. Mellem ovnen og sidedøren et lidet bord. Kobberstik på væggene. En etagère med porcellængenstande og andre små kunstsager; et lidet bogskab med bøger i pragtbind. Tæppe på gulvet; ild i ovnen. Vinterdag."

Desuden understreger scenografien fx inkl. udsigten gennem evt. vinduer ofte stykkernes grundstemning som her i Ibsens "Gengangere":

"... I baggrunden fortsættes stuen i et åbent noget smallere blomsterværelse, der er lukket udad af glasvægge og store ruder. På blomsterværelsets sidevæg til højre er en dør, som fører ned til haven. Gennem glasvæggen skimtes et dystert fjordlandskab, sløret af en jævn regn."

Et af de tekniske fremskridt, der senere fik en meget direkte betydning for det naturalistiske teater, var opfindelsen af det elektriske lys. Det muliggjorde, at man efterhånden afløste gaslyset/rampe-lyset og nu kunne lave fx effektlys og gøre brug af naturlige lyskilder i scenografien, så skuespilleren ikke var tvunget til frontspil ved rampen. Endnu større betydning fik det dog, at der nu var mørkt hos publikum og udelukkende oplyst på scenen. Det var med til at samle koncentrationen om illusionen på scenen, så publikum ikke længere kunne bruge tiden under forestillingen til at se og blive set.

Den dominerende scenetype var kukkassescenen. Scenen blev som et "lukket" rum, hvor sceneåbnin-gen ud mod publikum blev kaldt "den fjerde væg", hvorigennem publikum så havde mulighed for at se ind på det virkelighedstro liv, der foregik på scenen. Mørket blandt publikum understøttede derfor denne illusion.



Kostumer, sminke og arrangement

Også kostumering og sminkning krævede selvfølgelig naturtro virkelighedsgengivelse, men ønsket om virkelighedsillusion inddrog også arrangement, der indbefatter skuespillernes bevægelser på scenen. En standende diskussion blev således, om skuespilleren måtte vende ryggen til publikum. André Antoine skabte et af de første teatre i Paris, Théâtre Libre (1887), hvor man spillede naturalistiske dramaer, og i forlængelse af arrangementsdiskussionen blev det kaldt *Le D'os d'Antoine* (Antoinens ryg), fordi det hidtil havde været ganske utænkeligt at vende ryggen til publikum. Reaktionen hang selvfølgelig sammen med, at det i Danmark både i 1700-tallets teater hos Holberg og i romantikkens teater hos Heiberg i 1800-tallet var almindeligt med frontspil.

Dramaerne

For yderligere at forstærke denne virkelighedsillusion bestræbte enkelte naturalistiske forfattere sig på at overholde tidens og stedets enhed, og nogle stykker blev i forlængelse heraf spillet ud i et stræk, så illusionen ikke blev brudt ved spring i tid, skift af dekoration eller ved pauser.

Det var specielt August Strindberg, der ønskede denne totale fastholdelse af illusionen hos publikum. Dramaernes handling koncentrerede sig ofte om et enkelt skæbnesvangert døgn i hovedpersonnens liv, men for at forfatteren kunne få mulighed for at begrunde hændelserne, som det blev krævet af en naturalistisk fremstilling (jvnf. Zola og Strindberg), blev der benyttet en såkaldt retrospektiv (tilbageskuende) teknik, hvor stykkets personer fik lejlighed til fx at fortælle om betydningsfulde oplevelser i barndommen.

Der blev således givet en forklaring på, hvorfor det gik og måtte gå personer, som det blev fremstillet på scenen (determinisme), men der blev ikke skitseret alternative muligheder. Også på dramaets form i øvrigt smittede kravet om virkelighedsillusion af, idet fx monologer, kor og publikumshenvendelser var bandlyst. Persontegningen var i det hele taget som følge af den naturvidenskabelige interesse meget nuanceret, hvilket også kunne aflæses i sproget, der blev præget af, hvad man kalder replik-individualisme.

Publikum

Det naturalistiske teaters publikum var i udstrakt grad de veluddannede og velhavende. De havde i teatret mulighed for at se deres tilværelse som i et spejl, og skuespillerteknikken lagde op til publikums indlevelse i stykkernes problematik. Det var dog ikke kun dramaernes indhold, der blev bestemmende for publikums sammensætning. Johan Ludvig Heiberg, der i 1850'erne var chef for Det kgl.

Teater, havde gjort sit til at udrense det mere folkelige publikum bl.a. ved at forbyde børn under 10 år adgang, således at det at gå i Det kgl. Teater ikke længere kunne være en familieforfrøjelse. Samtidig blev der i København fra 50'erne og frem bygget flere nye teatre, der fik et ganske andet repertoire end Det kgl. Teater. Det skyldtes simpelthen, at nationalscenen havde monopol på stort set al dramatik - i hvert fald det mere seriøse. Disse nye teatre spillede derfor i overvejende grad lystspil og lignende og tiltrak derfor det folkelige publikum, mens Det kgl. Teater (i sin nye bygning fra 1874) tog sig af dels det klassiske repertoire og dels nogle af de nye naturalistiske dramaer - selv om en del af dem i begyndelsen var forbudt pga. deres usædelige indhold! I 1889 brydes Det kgl. Teaters monopol, og fx det nye Dagmar-teater bliver nu en konkurrent ved ind imellem de mere underholdende forestillinger at sætte en del af de naturalistiske stykker op. Denne konkurrence er med til at styrke interessen for og debatten om teater og at øge publikum.

Stanislavskijs skuespillerteknik

Denne nye naturalistiske teaterform stillede helt nye krav til skuespillerens teknik, idet denne ikke længere kunne nøjes med at fremstille en eller nogle få typer i løbet af sin karriere. Det intense arbejde med persontegningen og samspillet mellem personer gav således også instruktøren en voksende indflydelse på forestillingernes udformning.

Den person, der især udviklede den naturalistiske spillestil, var skuespilleren og instruktøren Konstantin Stanislavskij, der i 1898 grundlagde Kunstnerteatret i Moskva. Hans måde at arbejde med rollen på har haft en afgørende indflydelse på uddannelsen af skuespillere lige siden, og teknikkerne kaldes af og til slet og ret for Systemet.

Det blev skabt som en reaktion mod tidligere teaterformers dyrkelse af skuespilleren på bekostning af rollen, og Stanislavskij advarede kraftigt mod mange erfarne skuespilleres teknik, der ofte spillede på publikum, idet skuespilleren vidste, hvad der ville give respons fra publikum, hvilket forledte til at trække gamle brugte modeller for fremstilling af følelser frem (affektspil), at spille på rutinen eller en aftens tilfældige inspiration. Målet for hans teknik var *indlevelse*, hvilket skulle gælde både for publikum og skuespiller, og han beskriver den bl.a. i sin bog, der - ganske sigende - hedder "Skuespillerens arbejde med sig selv". Skuespilleren skal *leve rollen*. Teknikken kræver en meget stor koncentration af skuespilleren, og denne må derfor træne dette før noget andet, men ellers er det væsentligt, at skuespilleren aldrig gør noget i al almindelighed.

Der skulle etableres en sammenhæng mellem de fysiske handlinger (fx at åbne en dør) og den psyki-

ske baggrund. Der skulle skabes en *motivering*, så skuespilleren hele tiden var klar over, hvad, hvor, hvornår og hvorfor figuren foretog sine fysiske handlinger. Som en hjælp hertil arbejdede Stanislavskij med *det magiske hvis*, hvor skuespilleren forsøger at sætte sig ind i, hvordan hun fx selv ville gøre i en bestemt situation, hvis hun var Nora i "Et dukkehjem". For at kunne besvare dette må skuespilleren imidlertid sætte sig ind i alle *de givne omstændigheder*, fx hvordan Noras tid var, bl.a. med hensyn til kvindesyn, pigeopdragelse, ægteskabs-syn, syn på arv og miljø, og på det mere konkrete plan klædedragt, hårmode osv.

Derudover må skuespilleren anvende sin fantasi for at fylde alle huller ud, så der kan blive skabt hele figurer, der er troværdige. Derfor må alle skuespillere hele tiden være i spil, leve rollen, og være meget opmærksomme på deres medspillere, så der konstant bliver arbejdet med rollen, og så skuespilleren ikke falder hen i en teatralisk spillemåde.

Skuespilleren kan derfor hjælpe sig selv ved at dele teksten op i mindre bidder, der hver især får en undertekst, en motivering, som skal bestå af aktive verber, fx "jeg hader dig" eller "jeg er forfærdelig træt" og ikke blot abstrakte betegnelser som "had" eller "træthed", der kunne lægge op til spil i al almindelighed.

Ifølge Stanislavskij må skuespilleren - for at kunne leve rollen tilstrækkeligt - kunne finde rollen i sig selv via både *psykisk og fysisk erindring*. Det er derfor væsentligt for den enkelte skuespiller at leve et meget opmærksomt liv, hvor omgivelserne hele tiden bliver studeret til brug for rolleopbygningen.

Ellers vil skuespilleren ikke være i stand til at fremstille personer, som kunne være sande, og som derfor er troværdige for publikum. Skuespilleren skal - for at have et stort udtryksregister - til sta-

dighed træne sin stemme og sin krop med stemme- og kropsbeherskelse som mål.

Roller skal dog hele tiden formes i en vekselvirkning med instruktørens opfattelse, således at forfatterens intentioner til stadighed bliver holdt for øje.

Naturalistisk teater i dag

I Danmark var det især William Bloch, der fra 1880'erne indførte Stanislavskijs metoder på Det kgl. Teater, og han anvendte også denne skuespil- lerteknik på andre end naturalistiske værker.

Denne måde at arbejde på spiller stadig en afgørende rolle i teater i Danmark i 1990'erne, og også det naturalistiske drama findes med de ovenfor nævnte karakteristika i en tradition, vi i dag kalder realisme. I virkeligheden er det nok det realistiske drama spillet med Stanislavskijs teknikker, der opfattes som "rigtigt" teater af de allerfleste i dag, og som også har smittet af på megen af den TV-dramatik, der er produceret.

Det rene naturalistiske teater, som vi har skitseret, er det imidlertid sjældent at se på danske teatre. Vi ser derimod et teater, hvor spillestilen er naturalistisk, men hvor scenografi og andre forhold ikke nødvendigvis opfylder de naturalistiske formkrav.

For nogle skuespillerne kan opdragelsen med den naturalistiske spillestil betyde, at deres evne og lyst til at prøve andre indfaldsvinkler til teatret bliver blokeret, således at den naturalistiske spillestil i nogle tilfælde kan virke som en hæmsko.

Fra 50'erne blev Stanislavskijs metode dyrket i bl.a. amerikanske film, hvor Actors Studio dannede skole for amerikanske skuespillere med navne som Marlon Brando, Robert Redford, Robert de Niro og Al Pacino.



Émile Zola

NATURALISMEN PÅ TEATRET, 1880

Oversat af Solveig Jacobsen og Gunner Pedersen. I "Teatret i det 20. århundrede". Gyldendal, 1975.

.....
Jeg venter, at man på teatret rejser mennesker i kød og blod, taget fra virkelighedens verden og analyseret videnskabeligt uden løgn. Jeg venter, at man befrier os for fiktive personer, for disse konventionelle symboler Dyd og Last, der ikke har nogen værdi som menneskelige dokumenter. Jeg venter, at miljøerne bestemmer personerne, og at personerne handler efter tingenes logik kombineret med deres eget temperaments logik. Jeg venter, at der ikke mere er noget forsvindingsnummer,

ikke mere nogen bevægelse med nogen tryllestav, der fra det ene øjeblik til det andet forandrer ting og mennesker. Jeg venter, at man ikke mere fortæller os utroværdige historier, at man ikke mere spoler korrekte iagttagelser med fantastiske hændelser, hvis virkning er den at ødelægge endog gode dele af et stykke. Jeg venter, at man forlader de kendte opskrifter, formler som er slidt op, tårer, letkøbt latter, at et dramatisk værk, der er befriet for deklamationer og renset for store ord og store følelser, skal få sandhedens høje mo-

ralske virkning og skal give den frygtelige belæring, der er resultatet af uforfalsket undersøgelse. Jeg venter endelig, at den evolution, der har fundet sted i romanen, skal fuldbyrdes på teatret, at man dér finder tilbage til selve kilden for videnskab og moderne kunst, til studiet af naturen, til dissektion af mennesket, til skildring af livet, til nøjagtig rapport - så meget mere original og magtfuld, som ingen tidligere har vovet at vise den på de skrå brædder.

7 konventionelle: i overensstemmelse med skik og brug
30 deklamationer: taler på en overdrevent kunstig måde
36 evolution: udvikling

41 dissektion: opskæring af et menneskelig for at studere dets opbygning

August Strindberg

FORORD TIL FRØKEN JULIE, 1888

Oversat af Sven Holm. Red. Claus Jensen og Marianne Jessen. Gyldendals værkserie, 1973.

.....
I det foreliggende drama [Frk. Julie] har jeg ikke forsøgt at gøre noget nyt - for det kan man ikke - men kun at modernisere formen efter de krav jeg tænker mig at nutidens mennesker må stille til denne kunstart. Og til det brug har jeg valgt - eller ladet mig gribe af - et motiv, som kan siges at ligge uden for dagens strid efter som problemet om social opgang eller nedgang, om højere eller lavere, bedre eller dårligere, mand eller kvinde, er, har været og vil forblive af varig interesse. Da jeg

tog dette motiv direkte fra livet - som jeg hørte det blive fortalt for en del år siden, hvor begivenheden gjorde et stærkt indtryk på mig - fandt jeg at det ville egne sig for sørgespillet, thi endnu gør det et sørgeligt indtryk at se et af skæbnen begunstiget individ gå under - og endnu mere at se en slægt dø ud. Men den tid vil måske komme, hvor vi er blevet så højt udviklede, så oplyste, at vi med ligegyldighed kan være vidne til livets rå, kyniske og hjerteløse skuespil - hvor vi har afskåret disse lavere og upålidelige tankemaski-

ner, som kaldes følelser, og som bliver overflødige og skadelige, når vore forstandsorganer er vokset helt ud. At heltinden vækker medlidenhed skyldes sikkert kun vor svaghed, som gør at vi ikke kan modstå følelsen af frygt for at møde den samme skæbne. Den meget følsomme tilskuer vil måske alligevel ikke nøjes med denne medlidenhed, og fremskridtsmanden med den faste tro vil måske forlange nogle positive forslag til hjælp mod det onde, et stykke program med andre ord. Men for det første findes der ikke noget absolut