

Teater-Laboratorium «13 Rzedów» i Wrocław (Polen) ble grunnlagt i 1959 av den unge instruktør Jerzy Grotowski. Hans assistent er Ludwik Flaszen, kritiker og sosiolog, og med disse samarbeider Jerzy Gurawski, en like ung arkitekt hvis lidenskap for teatret kommer til uttrykk i dristige romstrukturer. Skuespillerne i dette lille, men hektiske Laboratorium er alle utdannet i en av teaterskolene i Polen, og er nesten alle under tredivet år.

Skuespillerne samler seg hver morgen kl. 10. Arbeidsprogrammet begynner med tre timer «elementære» øvelser: gymnastikk, akrobatikk, pusteøvelser, diksjon, plastikk, rytmikk, komposisjon av mimiske «masker», pantomimiske studier og psykiske øvelser (konsentrasjon). Derefter følger prøvene på oppsetning av neste stykke inntil aftenforestillingen begynner. For Laboratoriet, ved siden av sitt forskningsarbeid, fungerer som et vanlig teater. I løpet av fem år har Teater-Laboratoriet utarbeidet en absolutt «teatralsk» spilleteknikk; med dette adjektiv menes antinaturalistisk.

Den baserer seg først og fremst på en vokal hygiene som går ut på å forsterke stemmen og mangedoble klangen, trykket og de fysiologiske resonatorer. Denne vokale teknikken tillater samtidig å bli herre over pusten ved hjelp av øvelser tilpasset fra Hatha-Yoga og det kinesiske klassiske teatret. Men også kroppen må beherskes for å kunne bli et smidig kunstnerisk instrument: det orientalske teaters pedagogiske normer bidrar til å disiplinere den, samt Meyerholds bio-mekanikk og Stanislavskis metode for fysiske handlinger. Derefter lærer skuespilleren å bruke en tekst, ikke bare som et talemiddel, men som angrepsvåpen. Han øver seg derfor på å oppnå en hel gradering av kunstige intonasjoner, av stigende og fallende rytmer, nyanser i stemmetrykket, heshet, dirring (inspirasjonskilde er ofte den liturgiske vokale tradisjon) inntil han blir i stand til å komponere nøyaktig og fullt bevisst hver gest, hver bevegelse, hvert ord, hver pause i den rollen han tolker. Fordi for ham betyr å spille det å fremføre et fysisk og vokalt partitur som han i flere måneder har arbeidet med å skape.

Jerzy Grotowski snakker gjerne om «teatermagi». Med dette mener han at en skuespiller som fortjener denne betegnelsen, må kunne uttrykke seg med vokale og fysiske uttrykksmidler som tilskueren ikke kan utføre. Et spill som ikke bare griper tilskuernes øyne og tanker, men også hans underbevissthet ved å trekke ham ut av hans anonymitet og kaste ham i den dramatiske handling.

Denne foregår ikke lenger innen den begrensede ramme som skiller scenen fra salen, men den fører med seg et nytt forhold mellom skuespillere og tilskuere, som sammen skaper en ny verden, fullstendig «teatralsk».

Jerzy Grotowski eliminerer skillet mellom scenen og salen. Han omgjør salen til scene, «iscenesetter» salen, og dermed løser han den gamle motsetningen

mellom aktive skuespillere og passive tilskuere. I en rom-osmose og plasert som deltagere i selve handlingen, er tilskuerne, som skuespillerne spiller i blant, en viktig del av teaterseremonien. Og i dette går man tilbake til det primitive teaters ritualer.

Hele skuespillerens gestikulerings- og stemmedisiplin er forbundet med en «kunstig» spillekunst (*jeu de composition*). Men denne «kunstighet» næres ikke ved seg selv; den er snarere et slags bissel som tøyler skuespillerens ntime prosess av selvgjennomtrengning, en psykisk prosess som regnes som den hemmeligste og mest betydningsfulle del av hans arbeid.

Det å tolke en rolle, er ikke for skuespilleren det samme som å identifisere seg med skikkelsen: han er like fjern fra «å leve seg inn» i rollen som å fremstille den med *Verfremdung*. For skuespilleren er rollen et instrument til å angripe seg selv, for å nå noen skjulte sider ved sin personlighet, for å stille til skue det mest intime i seg selv. Det er en selvgjennomtrengningsprosess, en eksess, en ytterliggående avsløring av livsløgn, og uten denne kan man ikke skape noe dypt, kontakt med andre, mulighet til å stille angstbetonte spørsmål som vi med vilje unngår for å forsvare vår daglige psykiske velferd. Idet han befri seg for det slagg som bestemmer ham sosialt og på en stereotypisk måte, foretar skuespilleren en offerhandling, en forsagelse, en ydmykhetsgest. Rekken av indre sår vitaliserer hans underbevissthet og tillater ham en uttrykksfullhet, som man absolutt ikke kan sammenlikne med den uttrykksfullhet som er oppnådd ved kald beregning eller med identifisering med rollen. Ved å betvinge de nevralgiske sentra i sin psyke og frempe seg med ydmykhet til dette offer, overvinnes skuespilleren, såvel som tilskueren som vil overgi seg, sin fremmedgjørelse, sine personlige grenser, og opplever et klimaks, et høydepunkt, som er renselse, akseptering av den personlige indre fysiognomi, befrielse. Ved å knytte seg til den europeiske religiøse tradisjon, verdsliggjør dette teater dens metafysiske innhold og kanalisere allikevel individets åndelige behov mot en ny form for verdslig sakralitet.

Jerzy Grotowski betrakter teatret som en kollektiv selvgjennomtrengning. Hvis teatret vil gjenoppvekke og stimulere tilskuernes indre liv, må det bryte enhver motstand, ryste hver mental klisje som verner mot adgang til deres underbevissthet. Dette teater kan sammenliknes med en virkelig antropologisk ekspedisjon. Det forlater de siviliserte områder for å trenge inn i hjertet av den uberørte skog; det renonserer på de klart definerte verdier for å stilles overfor mørket i den kollektive forestillingsverden. Fordi det er i dette mørke vår kultur, vårt språk, vår fantasi har sine røtter: et stort nedarvet erfaringslager som vitenskapen noen ganger betegner som «*pensée sauvage*» (Lévi-Strauss), som «arketyper» (Jung), eller «kollektive forestillinger» (Durkheim), eller «fantasiens kategorier» (Hubert og Mauss)

eller også «grunnleggende og elementære tanker» (Bastian).

I Teater-Laboratoriet er derfor tilskuerne tvunget til å stå ansikt til ansikt med det hemmeligste, det mest skjulte i seg selv. Brutalt kastet ned i mytenes verden, må de på samme tid gjenkjenne seg selv i den og bedømme den, undersøke den i lyset av egne erfaringer som mennesker i det 20de århundre. Denne konfrontasjon, denne demaskering, føles av mange som helligbrøde. I virkeligheten står man overfor en moderne variant av den antikke katarsis, eller for å gi en definisjon som ligger oss nærmere, en psykoanalytisk terapi.

La oss f. eks. ta «Akropolis», et drama av Wyspianski, den polske Symbolismens mester (død i 1907). Påskennatten våkner statuene og personene i gobelengene i det kongelige slott i Krakow – Polakkenes Akropolis – og gjenopplever vesentlige episoder i den europeiske kultur: disputten mellom Esau og Jakob (Bibelen), Trojanerkrigen (Antikken). Alle venter på Kristi oppstandelse og med Ham, Polens, Europas.

Ved å iscenesette denne klassiske tekst har Grotowski spurt seg om hvilket Akropolis «krematorieovnenes sivilisasjon» kunne overlata som vitnemål for eftertiden. Svaret ligger i spørsmålet, nemlig at denne «sivilisasjon» oppsto og kulminerte i Auschwitz. Handlingen vil derfor foregå i en konsentrasjonsleir. De menneskelige vrak som skjebnen har samlet der, resiterer Wyspianski's klassiske tekst, på samme tid som de monterer et nett av metalliske rør som litt etter litt invaderer salen. Det er deres måte å bygge den nye verdens Akropolis på. Blant fangene, avslører Paris og Helena, to døende homoseksuelle, følelsenes degradering: de utveksler kjærlighetsuttrykk som de andre fanger mottar med besk latter. Kampen mellom Jakob og Engelen er en torturscene. Som bøddler over seg selv, bøyer fangene seg for det kroppslige arbeid, den nye sivilisasjons ugenkallelige sanksjon. Endelig Kristi oppstandelse. I et ekstatisk-hysterisk tog forsvinner fangene inn i en kremasjonsovn, mens de i triumf bærer et lik med seg, og holdt oppe av en siste livsløgn identifiserer det med den Gjenfødte Frelser. I salen blir bare den metalliske nye verden tilbake som de har bygget, og som synes å ville kvele tilskuerne, de levende som alltid har rett fremfor de døde.

Grotowski setter publikum overfor en virkelig aggresjon. Han river det vekk fra dets borgerlige trygghet for å kaste det inn i dette ingenmanns land hvor samtidsmenneskets reelle ansikt skjuler seg. De skinnhellige humanister, «filantropene» anklager ham for grusomhet og pessimisme. Disse har ikke forstått det Fjerne Østens lære. Det vil si at de gode ånder låner demonenes fryktinngydende masker for bedre å kunne bekjempe dem.

Eugenio Barba.