

Teatrets nye testamente

Teatrets Nye Testamente kan bare være en tilpasset bearbeidelse av det Gamle, dvs. dets foredling. Teatrets Nye Testamente vil bli skapt av den som går til kildene og konfronterer dem med kollektivets erfaring.

Sipario's intervju med J. Grotowski. Milano, september 1963.

Selve navnet på Deres «Teater-Laboratorium» får en til å tenke på vitenskape-

lig forskning. Er dette en berettiget assosiasjon?

Ordet forskning må ikke lede tanken hen på vitenskapelig forskning. Ingen ting er mer fjernt fra det vi driver med enn vitenskapen *sensu stricto*, og dette ikke bare på grunn av våre manglende kvalifikasjoner, men også på grunn av vår manglende interesse for den slags arbeid.

Ordet forskning betyr at vi går til vårt yrke, slik middelalderens treskjærer ar-

3) Akropolis av Wyspianski: ESAUS MONOLOG OM DET FRIE JÆGERLIVET. I dette teateret kan man vurdere spillet som

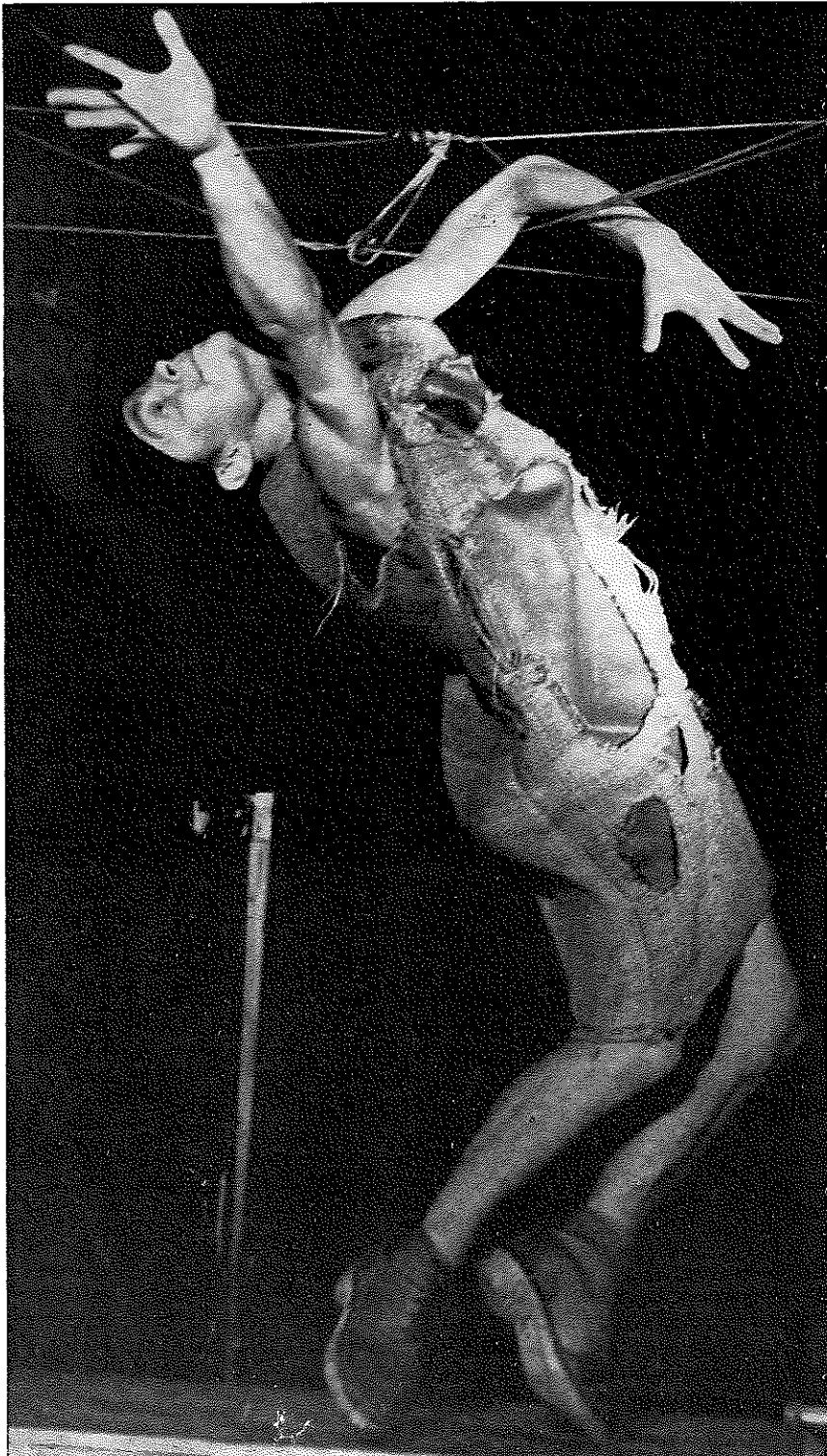
man gjør det på sirkus: skuespilleren kan ikke fuske. Han er alt: han er forestillingens virkelige maskineri. (R. Cieslak.)

beidet med et trestykke hvor han ville gjenfinne en allerede eksisterende form. Vi arbeider ikke som en vitenskapsmann eller som en kunstner, men som en skomaker som leter etter det stedet på skoen hvor naglen skal slås i. Den andre betydning av ordet forskning kan synes litt irrasjonell da den medfører idéen om en gjennomtrengning av selve vår menneskenatur, en gjennomtrengning av det dunkleste og innerste i den. I vår tid, da alle språk er forvirret som i Babels tårn, da alle estetiske genre går i hverandre, er teatret truet med død, fordi kino og televisjon overtar dets doméne. Dette får oss til å forske hva teatret egentlig er, i hva det skiller seg ut fra de andre genre, og i hva det er uerstattelig.

Har Deres erfaringer ført frem til en definisjon?

Hva betyr ordet teater? Det er et spørsmål vi ofte støter på, og de forskjellige svar blir gitt. For akademikeren er teatret et sted hvor en profesjonell deklamerer en skreven tekst, og illustrerer den med en sum av bevegelser for å gjøre den lettere å forstå. Ut fra denne synsvinkel er teatret et nytte-aspekt av den dramatiske litteraturen. Det intellektuelle teater er bare en variant av denne oppfatning. Dets forkjempere ser det kun som en form for polemisk tribune. Også her er teksten det viktigste element, og teatret er der bare for å sette intellektuelle teser på spissen, og dermed få i stand deres innbyrdes konfrontasjon og strid. Det er en gjenoppvekking av den oratoriske duells kunst fra middelalderen. For gjennomsnittstilskueren er teatret fremfor alt et sted for underholdning. Hvis tilskueren i teatret venter å møte en lettbenet muse, interesserer teksten ham ikke det minste. Det som tiltrekker ham, er det man kan kalle «the gag», situasjonskomikken og eventuelt ordspillet, hvilket vil føre tilbake til teksten. Hans største oppmerksomhet rettes mot skuespilleren som attraksjonssentrum. En passe avkledd ung kvinne er en attraksjon i seg selv for visse tilskuere, som verdsetter henne ut fra kulturelle kriterier, mens i virkeligheten en slik bedømmelse er et vederlag for naturlig utilfredsstillelse.

Tilskueren som nærer kulturelle ambisjoner, liker fra tid til annen å hengi seg til en dramatisk forestilling fra verdensrepertoaret. Det kan til og med dreie seg om en tragedie forutsatt at den inneholder et melodramatisk element. Det tilskueren venter seg da, er høyst forskjellig. På den ene siden vil han vise at han tilhører det gode selskap, der den store kunst er nødvendig, og på den andre siden vil han bli grepet av store følelser som får ham til å være tilfreds med seg selv. Om tilskueren har hatt medlidenhet med stakkars Antigone og følt motvilje mot den grusomme Kreon, deler han ikke heltinnens offer og skjebne, men tror seg ikke desto mindre moralsk sett å være hennes likemann. Det gjelder for ham å føle seg «edel». De belærende kvaliteter av denne slags følelser er tvilsomme. Salen,



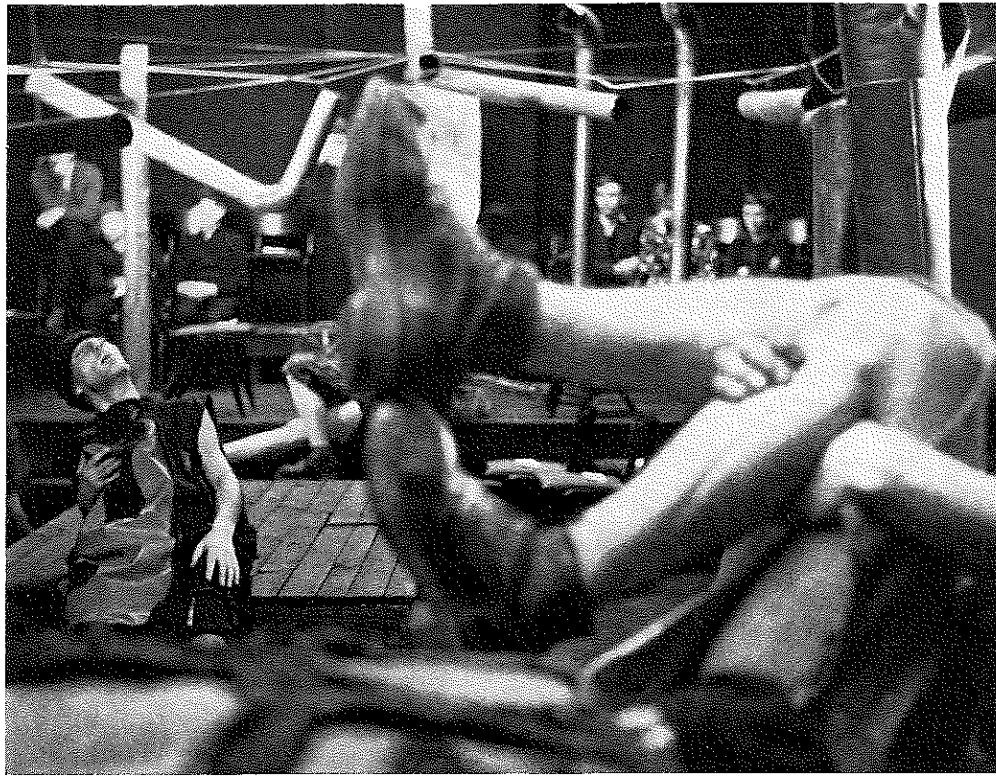
fullsatt med Kreon'er, stiller seg solidrisk med Antigone under forestillingen, noe som ikke forhindrer at en oppfører seg som Kreon når en kommer tilbake til sine egne gjøremål. Man skal legge merke til hvor stor suksess de skuespill har som skildrer en u lykkelig barndom. Det å se et stakkars barn lide på scenen gjør at tilskueren enda mer kan stille seg på det u lykkelige offers side. Slik oppnår han vissheten om å ha hevet seg til et høyt moralsk nivå.

For teaterfolkene selv, er begrepet teater i alminnelighet ikke klart. For gjennomsnittsskuespilleren er teatret fremfor alt ham selv. Men ikke det han er i stand til å gjøre med sin kunstneriske teknikk. Teatret – det er ham, hans personlige, private organisme. En slik innstilling avler den frekkhet og selvgodhet som får ham til å kunne presentere handlinger som ikke krever noen kunnskap, som er så banale og kurante som å gå, reise seg, sette seg, tenne en sigarett, stikke hendene i lommen. Etter skuespillerens oppfatning skal alt dette ikke avsløre noe som helst, men være nok i seg selv, for enda en gang: han, skuespilleren X, er teatret. Og eier skuespilleren en viss sjarm som fanger tilskuerne, styrker de ham i hans overbevisning.

For teatermaleren er teatret fremfor alt en plastisk kunstart, hvilket får positive konsekvenser. Teatermalerne er ofte tilhengere av det litterære teater. De sier at scenografien såvel som skuespilleren bør tjene dramaet. Denne trobekjennelse rører ikke et ønske om å tjene litteraturen, men et kompleks overfor iscenesetteren. De foretrekker å tjene forfatteren, for han er lengre borte, og kan derfor mindre hemme dem. I praksis foreslår de mest originale teatermalerne en konfrontasjon mellom teksten og en plastisk visjon som overgår og avslører forfatterens fantasi. Det er kanskje ikke tilfeldig at teatermalerne i Polen er blitt noe bortimot teatrets foregangsmenn. De utnyttet de tallrike mulighetene som åpnet seg takket være den offensive ånd som våknet i de plastiske kunstgrener i det 20. århundre, men som i mindre grad inspirerte forfatterne og iscenesetterne.

Innebærer ikke dette en fare? Kritikerne som beskylder teatermalerne for å dominere scenen, hevder mer enn ett gyldig objektivt argument, bare at deres utgangspunkt er feilaktig. Det er som om de bebreider en bil for at den går fortere enn en snegle. Dette bekymrer dem, og ikke at teatermalernes visjon er skapende, ikke stereotyp, og selv hvor den er det, mister den sin karakter ved en enorm forstørrelsesprosess. Teatermalernes teater transformeres, med eller mot sin vilje, til en rekke levende tablåer. Det blir et slags monumentalt «camera oscura», en slags betagende «lanterna magica». Men opphører det ikke dermed å være teater?

Hva er så teatret for iscenesetteren? Iscenesetterne er teatrets arbeidere som kommer til sitt yrke på grunn av fiasko på andre felter. Mannen som en gang drømte om å bli forfatter, blir gjerne iscenesetter.



4

Skuespilleren som ikke har lyktes, skuespillerinnen som har spilt unge prima donna-roller og begynner å eldes, de utvikler seg til iscenesettere.

Teaterkritikeren som i lengre tid har båret et impotenskompleks overfor en kunst som han ikke kan annet enn å beskrive, blir også iscenesetter.

Litteraturprofessoren som er gått trett av vitenskapelig arbeid og viser seg å være overfølsom, regner seg kompetent til å bli iscenesetter. Han kjenner dramaet, og hva er teatret i hans øyne, om ikke en realisasjon av dramaet?

5



4) Akropolis: FANGENES HVILE.

Skuespillernes ekvilibrisme, deres rent akrobatiske bevegelser, den strenge lyd av treskoene mot gulvet, rørenes gnisning, all denne massen som er underkastet plutselige radikale forandringer, skaper et fryktinngydende bilde av konsentrasjonsleirens verden.

5) Akropolis: NEDSTIGNINGEN I KREMATORIEOVNEN.

En helhet som demaskerer myten og anklager en epoke, en appell og et konsentrat av sannheter som kommer til uttrykk gjennom det grusomste og det mest skånselsløse i vår kollektive erfaring. (R. Mirecka, Z. Cynkutis og A. Jaholkowski.)

På grunn av at disse forskjellige psykoanalytiske motiveringer leder dem, er iscenesetternes oppfatninger om teatret så forskjellige som vel mulig. Deres arbeid er en kompensasjon for forskjellige fenomener. Et menneske med utilfredsstilte politiske instinkter blir f. eks. gjerne iscenesetter, og nyter den glede som denne maktstilling gir ham. Dette fører mer enn en gang til perverse tolkninger, og iscenesettere med dette ekstreme maktinstinkt setter opp forestillinger som er en polemikk mot de offentlige myndigheter: derav mange «opprørske» forestillinger. Sant nok, iscenesetteren ville gjerne være en skaper. Derfor, mer eller mindre bevisst, erklærer han seg som tilhenger av et autonomt teater, uavhengig av litteraturen, og betrakter den bare som et påskudd. Men på en annen side, er de mennesker sjeldne som er i stand til et slikt skapende arbeid. Mange nøyer seg offisielt enten med en litterær og intellektuell teater-formel, eller med å hevde Wagners formel: at teatret skal være en syntese av alle kunstarter.

Slik tillater Wagners teori om «teatret som den totale kunst» *la paix des braves* på litteraturens område.

Denne teorien gir rett til å utnytte scenografiens plastiske elementer i forestillingen, og å tilskrive seg dens resultater. Likedan er det med musikken, enten den er et originalverk eller en montasje. Til dette kommer et tilfeldig valg av en eller flere kjente skuespillere, og da ser man hvordan elementer som bare er tilfeldig koordinert, munner ut i en forestilling som tilfredsstiller iscenesetterens ambisjoner. Han troner på toppen av alle kunstarter, mens han i virkeligheten nærer seg av alle disse, uten selv å være bundet til et skapende arbeid som andre fullfører for ham – om det da under en slik ordning finnes noen som skaper. Slik blir antallet definisjoner på hva teatret er, praktisk talt ubegrenset.

Jeg forstår at for Dem er et bevisst skaperarbeid i teater forbundet med en klar definisjon av hva denne kunstarten er. Hva er da dette utgangspunkt for Deres arbeid?

det. I teaterkunstens utvikling er teksten et av de siste elementer som er kommet inn. Om vi plasserer noen mennesker på en scene med et scenario satt sammen i fellesskap, og lar dem improvisere sine handlinger, slik det ble gjort i Commedia dell'Arte, blir forestillingen like fullt teater. Selv om ordene ikke blir artikulert, men gryntet frem.

Kan teatret eksistere uten skuespiller? Dette kjenner jeg ikke noe eksempel på. Man kunne nevne marionetteteatret. Men også her finner man en skuespiller bak, om enn av en annen sort.

Kan teatret eksistere uten tilskuere? Det trengs i det minste én for at det skal bli en forestilling. Så står vi altså igjen med skuespilleren og tilskueren. Vi kan da definere teatret som «det som finner sted mellom tilskueren og skuespilleren». Alt det andre er supplement, kanskje nødvendig, men likevel supplement. Det er ikke tilfeldig at gangen i vårt arbeid har vært fra et teater med rike midler – hvor de plastiske kunstarter, lyset og musikken uavlatelig blir benyttet – til et asketisk teater slik som det vi har utviklet i de senere år. Et asketisk teater hvor det faktisk bare er skuespilleren og tilskueren igjen. Alle de andre visuelle elementer, f. eks. de plastiske, blir konstruert ved hjelp av skuespillerens kropp, de akustiske og musikalske effekter ved hans stemme osv. Dette ikke fordi vi ser ned på litteraturen, men fordi det ikke er i litteraturen at man finner den skapende del av teatret – selv om de store litterære verker uten tvil kan ha en ansporende virkning på denne skapelsesprosessen. Siden vårt teater kun består av skuespiller og tilskuer, fører det til at vi stiller spesielle krav til begge parter. Om vi ikke kan forme tilskueren – i hvert fall ikke systematisk – så kan vi i hvert fall forme skuespilleren.

Hvordan formes da skuespilleren i Deres teater, og hva er hans funksjon i forestillingen?

Skuespilleren er et menneske som arbeider offentlig med sin kropp, som offentlig byr den frem. Innskrenker denne kroppen seg til å demonstrere hva den er – noe et hvilket som helst gjennomsnittsmenneske er i stand til –, blir den ikke et lydig instrument som kan fullføre en åndelig handling, blir den utnyttet for penger og for å vinne publikums gunst – så nærmer skuespillerens kunst seg prostitusjonen. Det er ikke en tilfeldighet at teatret gjennom århundrer er blitt forbundet med prostitusjon, i en eller annen betydning av ordet. Ordet skuespillerinne og ordet kurtisane har en gang hatt samme betydning. I dag er de atskilt ved en litt klarere grense, og det ikke på grunn av en forandring i skuespillerens verden, men fordi det sosiale liv har forandret seg. I dag er det forskjellen mellom en sømmelig kvinne og en kurtisane som er blitt utvisket.

Det som slår en når en betrakter skuespilleryrket slik det til daglig praktiseres, er dets misère, denne kjøpslåing over en kropp som blir utnyttet av sine beskyttere – direktør, iscenesetter –, noe



6) Akropolis: KAMPEN MELLOM ENGELEN OG JAKOB.

Var vi sendt tilbake til selve teatrets kilde, inn i en magisk sirkel, ved et hellig sted, ved et totem-fjell for å se stammens trollmenn forestille våre legender? (Z. Malik og Z. Cynkutis.)

7) Faust av Marlowe: FAUST HELBREDER EN SINNSFORVIRRET MANN.

Man vil umiddelbart tenke på en voodoo-seremoni og på ekspresjonisme; fasinert av skuespillernes stemmeferdighet og holdninger vil man tro at det formelle ofres til en grusom og raffinert estetisme. Alt dette er falskt. (Z. Cynkutis og R. Cieslak.)

En meget nyttig formel.

Den tillater en å respektere teksten, det ukrenkelige grunnelement og dessuten provoserer den ikke til noen konflikt med det litterære og filologiske miljø. For det må presiseres, i parentes bemærket, at enhver forfatter, selv den som vi ikke kan titulere slik uten av største høflighet, føler seg forpliktet til å forsvare æren og rettighetene til Mickiewicz, Shakespeare osv., fordi han ganske enkelt betrakter seg som deres kollega.

For å komme ut av denne onde sirkel jeg nettopp har beskrevet, må man utvilsomt eliminere, ikke tilføye. Det vil si man må spørre seg selv: hva kan teatret ikke unnvære? La oss se.

Kan teatret eksistere uten kostymer og dekorasjoner? Det kan det.

Kan det eksistere uten musikk som akkompagnerer handlingsforløpet? Ja. Kan det eksistere uten lyseffekter? Ja, visst.

Uten tekst? Teaterhistorien bekrefter

som til gjengjeld skaper en atmosfære av intrige, revolt.

På samme måten som bare en stor syn-der kan bli en helgen i følge teologene (la oss ikke glemme Johannes Åpenbaring «Derfor, da du er lunken, og hverken er kald eller varm, vil jeg utspy deg av min munn»), kan det som er skuespillerens misère, forvandles til en slags hellighet. Dette mangler ikke teatrets historie eksempler på.

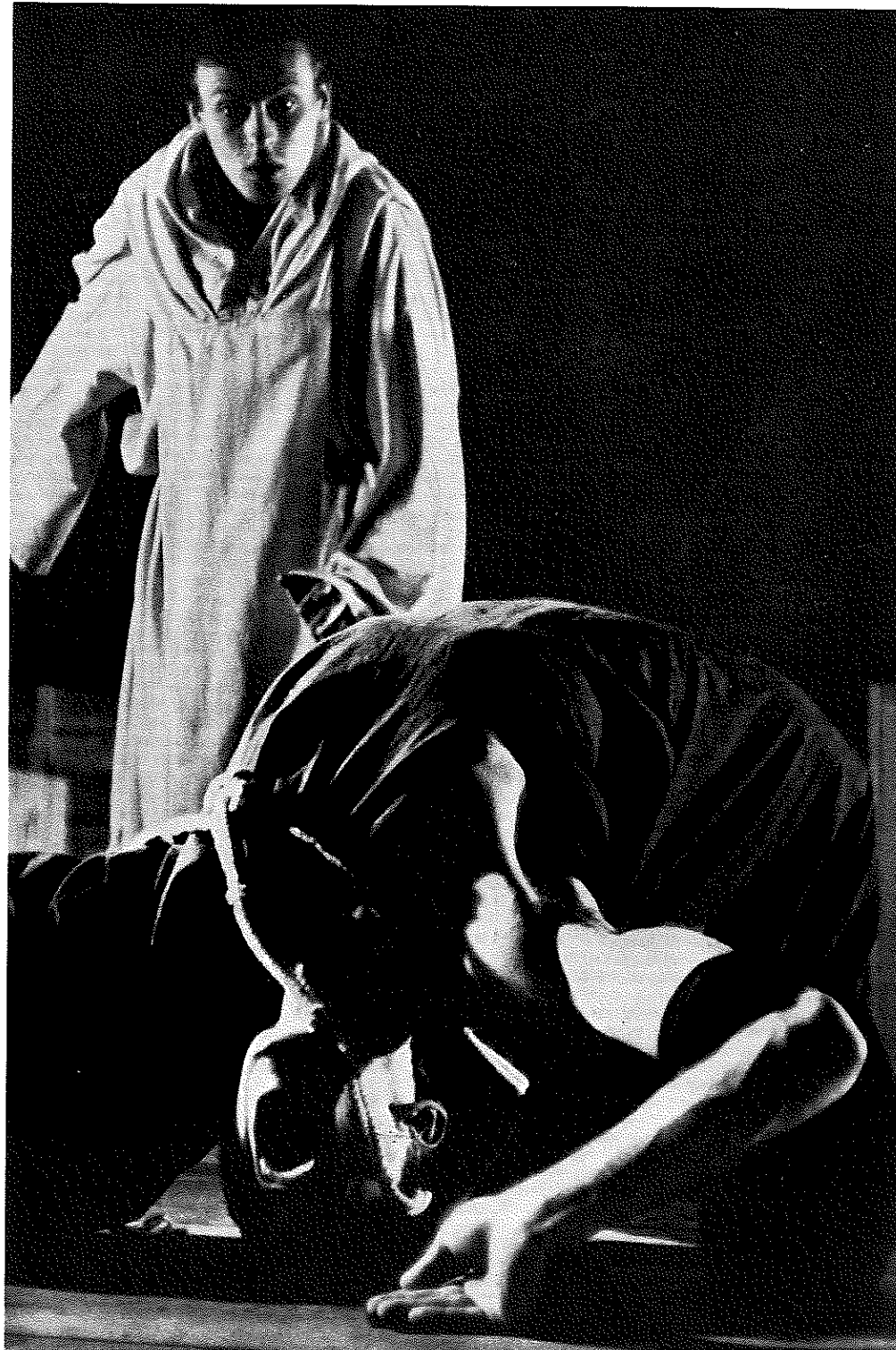
Forstå meg riktig: jeg taler som en vantro om «hellighet», jeg taler om en «verdslig hellighet». Hvis skuespilleren offentlig utfordrer andre mennesker ved å utfordre seg selv, hvis han ved eksess, vannhelligelse og utillatelig helligbrøde søker seg selv ved å heve seg over sin dagligdagse maske, gjør han det mulig også for tilskueren å begi seg ut på en lignende selvsøken. Hvis han ikke utstiller sin kropp, men tilintetgjør den, brenner den, befri den fra all motstand mot enhver psykisk impuls, da selger han ikke sin kropp, men ofrer den. Han gjen-tar Soningen, han er nær helligheten. Dersom et slikt spill ikke skal bli noe flyktig og forgjengelig, en eksplosjon fremkalt av noe tilfeldig ved en uvanlig personlighet, et fenomen hvis tid og sted ikke kan forutses, dersom vi vil ha en teatertrupp hvis daglige brød er nettopp den slags arbeid – så må man utarbeide en spesiell forsknings- og treningsmetode.

Hvordan arter dette arbeid med den «hellige» skuespiller seg i praksis?

Det finnes en myte som går ut på at en skuespiller som sitter inne med en sum av erfaringer, kan oppnå hva man kaller et teknisk arsenal, dvs. en sum av fremgangsmåter, knep og triks. Av disse kan han plukke ut et visst antall kombinasjoner for hver rolle og oppnå den uttrykksfullhet som er nødvendig for å tekkes sitt publikum. Jeg hefter meg ikke ved det faktum at et slikt teknisk arsenal kan være bare en sum av klisjéer. En slik fremstilling er uatskillelig fra begrepet «kurtisane-skuespiller».

Forskjellen mellom «kurtisane-skuespilleren» og den «hellige skuespilleren» er den samme som forskjellen mellom en kurtisanes ferdigheter, og evnen til å gi og ta som fødes av den virkelige kjærlighet, det vil si selvpoppofrelsen. Det vesentlige i dette andre tilfelle er å kunne eliminere det som forstyrrer, slik at man kan overskride hver tenkelig grense. I det første tilfelle gjelder det kroppens eksistens. I det andre på en måte, dens non-eksistens. Den «hellige skuespillers» teknikk blir en *induktiv teknikk*, dvs. en eliminasjonsteknikk, mens «kurtisane-skuespillerens» blir en *deduktiv teknikk*, altså en oppsummering av ferdigheter.

Skuespilleren som foretar en selvgjennomtrengningshandling (*un acte d'auto-pénétration*), som blottstiller seg og ofrer det innerste i seg selv, det mest smertelige, det som ikke er for verdens øyne – må kunne manifestere de minste impulser. De impulser som nøler på grensen mellom virkelighet og drøm, må han kunne konkretisere i sfæren av lydens og bevegelsens virkelighet. Kort



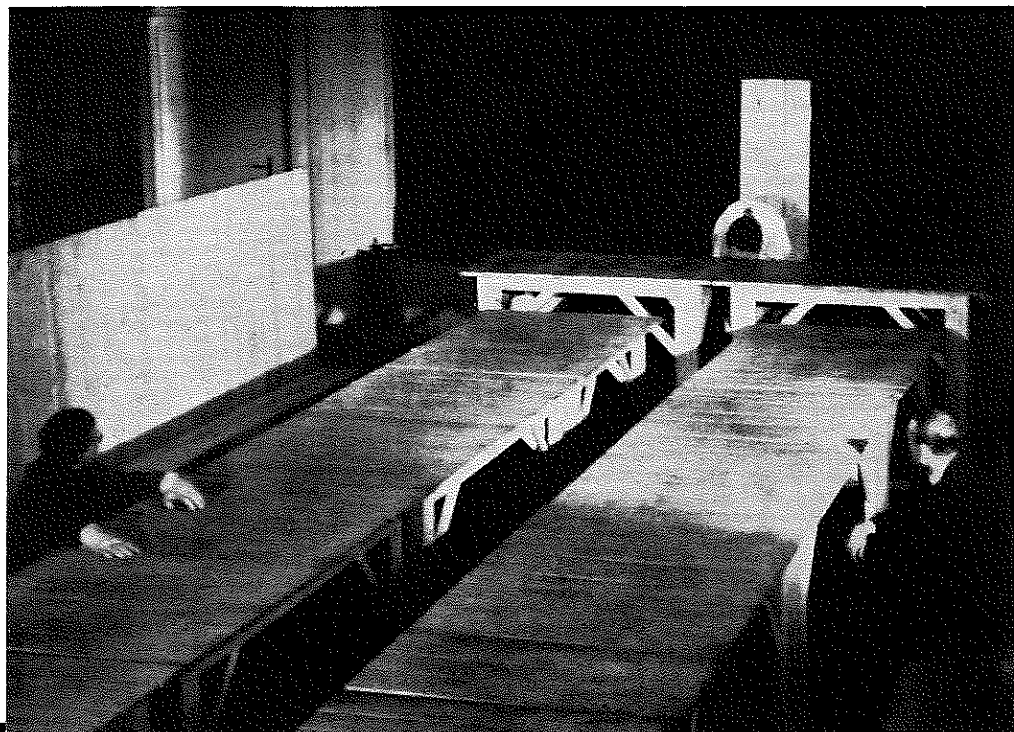
7

sagt, han må være i stand til å bygge sitt eget psykoanalytiske språk av lyd og gester på samme måten som en stor dikter skaper sitt av ord.

Om vi f. eks. tar problemet lyd i betraktning, må plastisiteten i det respiratoriske og vokale apparat hos skuespilleren være uendelig meget mer utviklet enn hos «mannen i gata». Dessuten bør dette apparatet være skikket til å realisere hver lydrefleks så hurtig at tanken – som ville frata den all spontanitet – ikke får tid til å melde seg.

Skuespilleren bør tyde alle kroppslige problemer som er tilgjengelige for ham. Han bør vite hvordan han kan dirigere den lydbærende luften til den del av

kroppen som skaper klang som om de var forsterket av forskjellige slags resonansbund (resonator). En gjennomsnittsskuespiller kjenner bare den øverste resonator (*masque*), det vil si: han benytter hodet som resonansbund, den forsterker stemmens klang, gir den en klang som er mer «nobel», mer behagelig for tilhøreren. Av og til gjetter han at på en lignende måte kan han gjøre bruk av bryst-resonansen. Men en skuespiller som nøyaktig utforsker mulighetene i sin egen organisme, oppdager at antallet resonansbunder praktisk talt er ubegrenset. I hvert fall kan han, i tillegg til hodet og brystet, benytte bakhodets resonansbund, og dertil nesen, tennene,

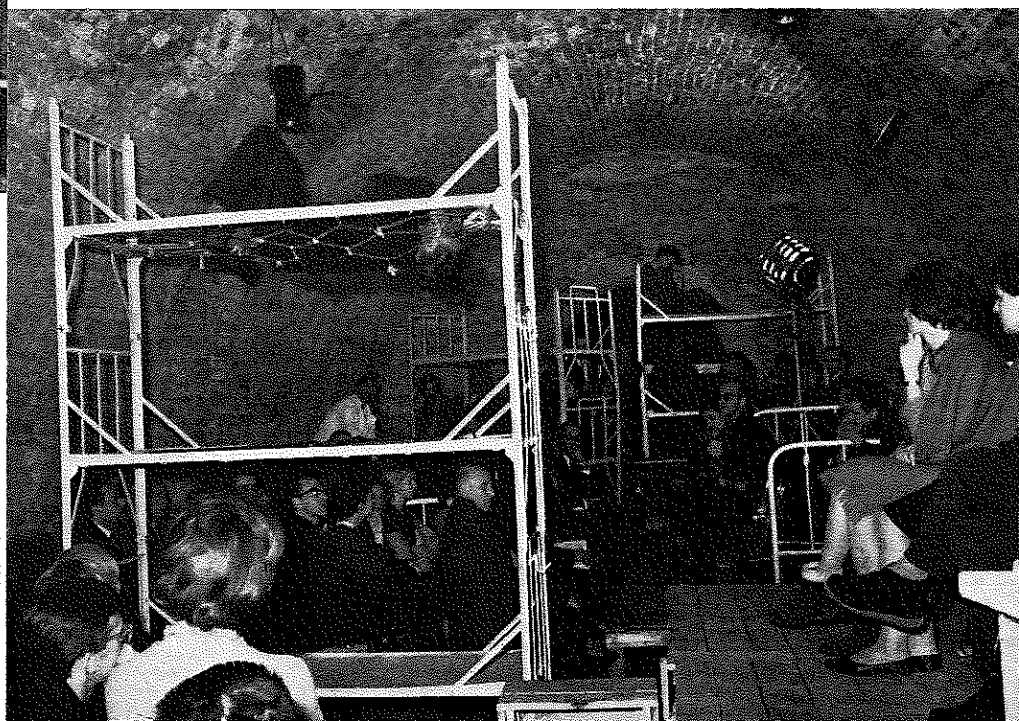


strupehodet såvel som mave og korsrygg, den totale resonansbund som faktisk omfatter hele kroppen og noen andre, hvorav en del fremdeles er oss ukjente. Denne skuespilleren oppdager at det ikke er nok å bruke en maverespirasjon på scenen. De mangfoldige etapper av hans fysiske handlinger krever ulike typer respirasjoner, hvis han ikke vil ha besvær med pusting, og møte motstand fra kroppen. Han oppdager at diksjonen han har lært på teaterskolen, altfor ofte medfører at strupehodet luk-

8) *Faust: SALEN HVOR VI ER INVITERT TIL FAUSTS SISTE NATTVARD.*
Historien skal ikke kaste lys over fortiden, men gjennom fortiden kaste lys over oss selv.

ker seg. Han må erverve seg evnen til bevisst å åpne strupehodet og kontrollere utenfra om det er åpent eller lukket. Løser han ikke disse problemer, mislykkes selvgjennomtrengningsprosessen når han støter på vanskeligheter som opptar hans oppmerksomhet. Hvis skuespilleren føler at han har en kropp, kan han ikke gjennomtrengne seg selv og blottstille seg. Kroppen må fri seg fra all motstand, den må praktisk talt holde opp å eksistere. Det er f. eks. ikke nok når det gjelder stemme og

9) *Kordian av Slowacki: FORESTILLINGENS ARKITEKTUR-OPPBYGNING.*
Som i en drøm forsvinner vesnene og blir synlige igjen, alt er overraskelse, mysterie, selvfølge.



åndedrett, at skuespilleren opparbeider evnen til å ta i bruk flere resonansbunder, åpne strupehodet, velge ut en bestemt type respirasjon. Han må lære seg å utføre alt dette ubevisst i spillets kulminerende faser, noe som i sin tur krever en ny serie øvelser. Mens han arbeider med en rolle må han ubevisst ikke tenke på å føye til de tekniske elementer (resonatorer osv.), men å eliminere de konkrete hindringer han møter (f. eks. en motstand mot stemmens klang).

Denne forskjellen er ikke bare ordkløveri: det er den som avgjør suksessen. Dette betyr at skuespilleren aldri oppnår en «lukket» teknikk, ved hver etappe av selvgransking, av utfordring, av eksess, ved hver overvinning av de skjulte barrierer vil han støte mot nye tekniske problemer på et høyere nivå. Disse må han så lære å overvinne med utgangspunkt i visse grunnøvelser.

Det er likedan med alt: med bevegelsen, kroppens plastisitet, gestikulasjonen, byggingen av masker ved hjelp av ansiktsmuskulaturen og med hver detalj av skuespillerens kropp.

Men det som er avgjørende i denne prosessen, er den psykiske gjennomtrengnings-teknikk hos skuespilleren. Han må lære å bruke en rolle som en operasjonskniv for å dissekere seg selv. Det er ikke spørsmål om å spille seg selv i gitte omstendigheter, å leve seg inn i en rolle; heller ikke å fremstille den med en viss distanse, på episk måte, med utgangspunkt i en kald beregning. Det gjelder å utnytte rollen som en trampoline, som et instrument til å granske det som er skjult bak vår dagligdagse maske – det som utgjør den innerste kjerne i vår personlighet – for å ofre den, blottstille den.

Dette er en eksess ikke bare for skuespilleren, men også for tilskueren. For denne forstår, bevisst eller ubevisst, at en slik handling er en oppfordring til ham om å gjøre det samme, noe som ofte vekker opposisjon eller indignasjon, fordi våre daglige gjøremål vil skjule sannheten om oss selv, ikke bare i andres øyne, men også i våre egne. Vi flykter fra sannheten om oss selv, og her blir vi oppfordret til å stanse opp og se nærmere på den. Vi frykter for å bli forvandlet til saltstøtter som Lots hustru, etter å ha snudd oss for å se. Jeg vil ikke ramse opp eksempler fra de forestillinger vi har satt opp. I alle tilfeller krever denne evnen – den vesentlige hos skuespilleren – øvelser av en ganske spesiell art: jeg tenker på konsentrasjonsøvelser. Utførelsen av denne handlingen vi sikter til – selvgjennomtrengningen, blottstillingen – krever en mobilisering av alle fysiske og åndelige krefter hos skuespilleren, som liksom befinner seg i en tilstand av uvirksom forberedhet, en passiv disponibilitet, som muliggjør et aktivt handlingspartitur.

Man må ty til et metaforisk språk for å si at det avgjørende i denne prosessen er ydmykheten, den åndelige disposisjon: ikke for å gjøre noe – men for å la være ikke å gjøre noe. Ellers blir eksessen en frekkhet og ikke et offer.

Dette betyr at skuespilleren skal agere i en tilstand av *transe*.

Transe, slik jeg forstår den, er evnen til å konsentrere seg på en spesiell teatermessig måte, og kan oppnås med tilstrekkelig god vilje.

Det er tre komponenter i transen, uadskillelige og intimt forbundet:

1. den innadskuende holdning,
2. den fysiske avslapning,
3. konsentrasjon av hele organismen i hjerteregionen.

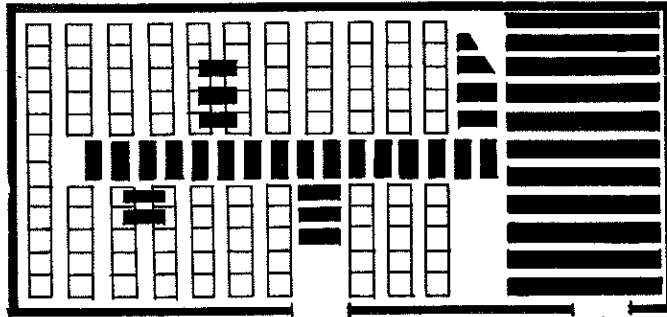
Man kan fremkalle denne transestilstand hos skuespilleren og lære ham konsentrasjonsteknikken ut fra en av de nevnte komponenter. Hver av dem, ført til sin

som allerede eksisterte, men som hadde vært skjult og tildekket. Allerede denne fasen får en del skuespillere til å oppdage sitt eget psykiske motiv. Med andre ord: tankens ro og stillhet blir identisk med den gode, varme smerte som allerede var der, den som representerer det psykiske nøkkelmotiv og som gir en følelse av bevegelse, av at noe blir levende i hjerteregionen.

Man kan også begynne med suggesjon, med å overføre det bevisste jeg fra hodet til hjerteregionen, den regionen som vi assosierer med positive følelser – kjærlighet, medfølelse – og som vi gjerne peker på når vi sier: «jeg har i meg», «der er i meg». Anatomien kan

til å utføre sitt handlingspartitur på en myk, varm måte som utelukker enhver løgn. Måten instruktøren vekker den myke og varme refleks hos skuespilleren på, leder også til den konsentrasjon vi nettopp har snakket om.

Hvis jeg skulle uttrykke det hele i én setning, ville jeg si at alt dette beror på å gi seg selv. Man må gi seg selv naken, i sin dypeste intimitet, med tillit, som når man gir seg selv hen i kjærlighet. Det er her at alt konsentrerer seg. Selv gjennomtrengningen, transen, eksessen, selve den formelle disiplin – alt dette realiseres, hvis man har gitt seg selv mykt og varmt. I ydmykhet og uten forsvær. Denne akten kulminerer i et høy-

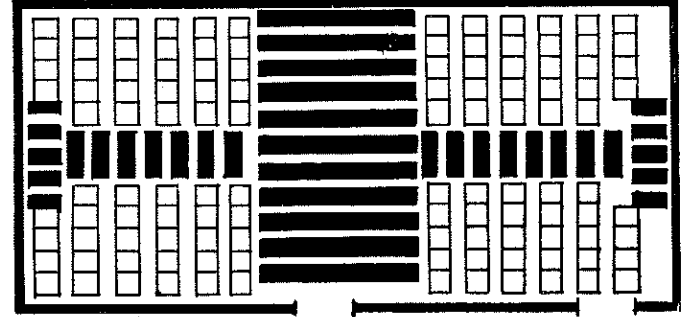


10

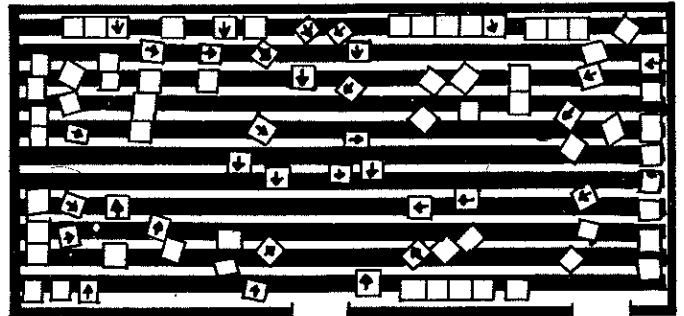
10) Kain av Byron.

11) Shakuntala av Kalidasa.

12) Forfedrene av Mickiewicz.



11



12

Progressiv erobring av rommet i forskjellige forestillinger:

Handlingsplass i svart

Tilskuerne i hvitt.

Samtlige tegninger av J. Gurawski.

ytterlighet, medfører til syvende og sist de to andre; deres rekkefølge og måten å oppnå dem på, er individuelle ting som henger sammen med skuespillerens personlighet.

Jeg vil bare nevne at for å fremkalle en blottstillelse hos skuespilleren, gjelder det for ham å finne eller snarere gjøre det mulig for ham å oppdage de psykoanalytiske motiver hos ham selv, den nøkterne og smertelige sannhet om ham selv. Disse er omgitt av en hele kokong av instinktive reaksjoner som er særegne for hans spesielle personlighet: f. eks. jeg er stygg, ingen elsker meg, osv. Er dette motiv riktig oppfattet, og konsentrerer man hele sin oppmerksomhet om det, vekker det ikke en følelse av irritasjon, men snarere en varm smerte, beroligende som et stort varmt hav. Har man oppdaget dette motiv, følger ofte en automatisk fysisk avslapning, og man føler at sentret i kokongen, denne elementære knute, lever i oss et sted i hjerteregionen.

Man kan også begynne med en rent fysisk avslapning i «kuskeposisjonen», en sittende stilling, med løse skuldre og ben, med å regulere pusten, berolige tanken og eliminere alt uvesentlig, slik at tankens ro kommer frem som noe

ikke definere denne region mer presist. Oftest befinner den seg mellom hjertet og brystbenet, høyere eller lavere, noen ganger til og med litt til høyre for brystbenet.

Efter overføringen av Jeg-følelsen, kan man likesom suggerere en progressiv dialog mellom hjerteregionen og organismens hovedorganer, som om hjerteregionen henvendte seg til la oss si ben, armer, og sa: «Fred, jeg er med dere», som for å berolige dem. Fingertuppene eller håndflaten kjærtegner, stryker de deler av kroppen som er med i «dialogen», likesom for å oppmuntre og berolige.

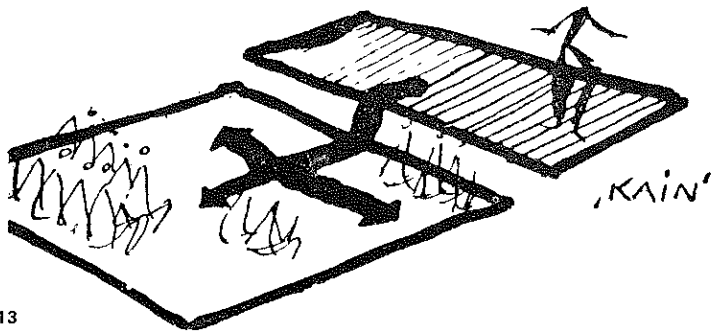
Av stor betydning er også en kontroll av innsiden av lårene og området mellom solar plexus og brystbenet, noe som ofte vekker følelsen av en varm bølge som stiger oppover i kroppen. Man må ikke på forhånd instruere skuespilleren om hva han må vente seg ved hver psykisk øvelse, for erfaringene er forskjellige hver gang, og et ferdig bilde ville være en hindring.

Man må heller ikke stille opp en streng regel. Man kan lede skuespilleren til å utarbeide transe-reflekser bare ved å ha en adekvat arbeidsrytme under de vanlige prøvene og ved å stimulere ham

depunkt. Den gir en beroligelse. Ingen av øvelsene i de forskjellige grener av skuespillerens trening må være dyktighetsøvelser. De må nærmest utvikle et system av hentydninger som fører til den ugripelige og ubeskrivelige prosess som det å gi seg selv er.

Alt dette høres underlig ut, og det er vanskelig å nekte for at vi her har å gjøre med en slags «kvaksalverviten-skap». Om vi holder oss til vitenskapelige formler, kan vi si at det simpelthen dreier seg om en særegen anvendelse av suggesjonen, som har en *ideoplastisk* realisasjon som mål. Likevel innrømmer jeg at vi ikke sjenerer oss det minste for å bruke disse «kvaksalver»-formlene. Det som er likesom anormalt og magisk, nettopp det virker på skuespillerens og iscenesetterens fantasi.

Jeg tror man må utarbeide en hel spesiell anatomi hos skuespilleren. F. eks. finne frem til kroppens forskjellige konsentrasjonssentra for de forskjellige spillemåter – ved neseroten og tinnin-gene for den resonerende dialog – eller utforske de områder i kroppen som skuespilleren fra tid til annen føler som ernæringskilder. Som en slik kilde fungerer ofte den nedre del av korsryggen, maven og regionen ved solar plexus.



13

Det gjelder også å finne det som er festepunktet i kroppen, det som gir den maksimale ekspressivitet. Dette punktet dirigerer skuespillerens kropp som tømmeren dirigerer hesten.

Her er vi ved et helt nytt kapittel i «kvak-salvvervitskapsen». I vår terminologi kaller vi disse punkter «uttrykksknuter». Det finnes visse individuelle knuter hos skuespilleren, og ved hjelp av disse kan han utføre en handling og føle seg fullstendig fri. Hos én er det hodet, hos en annen hendene, hos atter andre benene osv. Hver knute som er utviklet hos skuespilleren fra begynnelsen av, har en skjult tvillingbror som vanligvis gjør den største motstand. Knuten er f. eks. hendene, mens føttene er hindringen. Føttene blir da den andre artikulaspolen for hans uttrykksfullhet. Man finner en generell knute som er til stede hos alle, i den nedre del av maven. Alle disse uttrykksknutene står i et slags forhold til hverandre. Det å anvende ho-

nomtrengning som ikke ledsages av disiplin, blir ingen befrielse, men oppfattes som en form for biologisk kaos. Derfor må hvert element som tas i bruk ved selvgjennomtrengningen, være underkastet en disiplin, og akseptere kunstighetens bittel. Jo grusommere bislet er, jo hurtigere foregår selvgjennomtrengningsprosessen. I dette forhold ligger uttrykksfullhetens grunnlag. Man får en assosiasjon av en hest som sliter i skjebene.

Hvordan forener dere spontaniteten og den formelle disiplin?

Å utarbeide kunstigheten er å bygge på klanglige og gestikulative ideogrammer, å appellere til assosiasjoner i tilskuerens psyke. Det er et arbeid som minner om en billedhuggerens arbeid med stenblokken: den bevisste bruk av hammer og meisel. Arbeidet går f. eks. ut på å analysere håndens refleks under en psykisk prosess, dernest dens suksessive utvikling gjennom skuldrene, albuen, håndleddet og fingrene, og å bestemme måten hvorpå hvert av disse gjenfunne elementer kan uttrykkes ved et tegn, et ideogram, som enten øyeblikkelig meddeler skuespillerens hemmelige motiver, eller polemiserer mot dem.

Denne utarbeidelse av et «bissel» hvil-
ler oftest på en bevisst søken i vår organisme etter former som vi føler mønstret av, men hvis realitet fremdeles forblir oss uåndgripelig. Det er som om man forutsatte at disse former lå ferdige i organismens indre. Vi rører her ved en form for spillekunst som ligger nærmere skulptur enn maleri. Maling består i å tilføye farver, mens billedhuggeren tar bort det som skjuler formen som så å si allerede ligger ferdig inne i stenblokken. Han ønsker ikke å plassere den, men å gjenfinne den. Hele dette arbeidet med å konstruere et «bissel» og en form krever på nytt en serie tilleggsøvelser, likesom små partiturer for hver kroppsdel. I alle fall blir det avgjørende prinsipp følgende: jo mer vi fordyper oss i det som ligger skjult i oss, i eksessen, i blottstillelsen, i selvgjennomtrengningen, desto mer strammer vi i det ytre disiplinen, det

som er formen, kunstigheten, ideogrammet, tegnet. I denne formen bor hele uttrykksfullhetens prinsipp.

Hva representerer tilskueren i denne form for teater?

Våre postulater er ikke nye. Det er de samme krav som stilles tilskueren overfor hvert virkelig kunstverk, i malerkunst, i skulptur, i musikk, i poesi, i litteratur. Vi bryr oss ikke om tilskueren som går i teatret for å få tilfredsstilt et selskaperlig sosialt behov for kultur. Det vil si for å få noe å snakke med sine venner om og for å kunne fortelle at han har vært på den og den forestilling, og at den var interessant. Med andre ord for at vi skal tjene til å tilfredsstille hans «kulturelle behov». Alt dette er løgn.

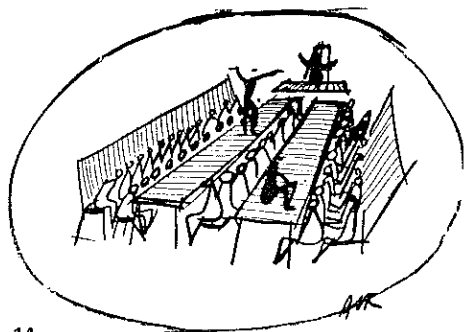
Vi bryr oss heller ikke om tilskueren som kommer til teatret for, som man sier, å slappe av etter et anstrengende arbeid. Tilskueren har rett til å slappe av etter et anstrengende arbeid, og det finnes utallige former for underholdningskunst som har dette formål – fra en viss type film, til kabaret og music-hall.

Vi bryr oss om tilskueren som har et ekte åndelig behov, og som virkelig ønsker å analysere seg selv når han konfronteres med forestillingen. Vi bryr oss om tilskueren som ikke stanser på et primært stadium av psykisk integrasjon, tilfreds med en firkantet åndelig stabilitet – tilskueren som nøyaktig vet hva som er godt, og hva som er ondt, og ikke kjenner tvil. For det er ikke til ham El Greco, Norwid, Thomas Mann, Dostojevskij taler, men til den som lever i en uendelig prosess av selvbearbeidelse, til den hvis uro ikke er generell, men en søken etter sannheten om seg selv, og etter sin oppgave i livet.

Skulle det dreie seg om et teater for en elite?

Ja, men om en elite som ikke er betinget av tilskuerens sosiale eller økonomiske stilling. Heller ikke av hans kunnskapsnivå og utdanning. Arbeideren som aldri har vært innom en høyere skole, kan gjennomgå derne skaperprosessen av selvsøken, mens universitetsprofessoren allerede kan være død, definitivt formet, urørlig i sin grufulle kadaverstivhet. Dette bør altså være klart helt fra først av: vi bryr oss ikke om hvilke som helst tilskuere, men om spesielle tilskuere.

Vi kan ikke vite om teatret i dag fremdeles er nødvendig siden all sosial attraksjon, distraksjon, farge- og formeffekt, i dag er overtatt av film og fjernsyn. Alle gjentar det samme retoriske spørsmål: er teatret nødvendig? Alle stiller et slikt spørsmål bare for å svare: Ja, det er nødvendig, fordi det er en kunst som alltid er ung, og alltid nødvendig. Man organiserer i stor målestokk salg av forestillinger. Ingen organiserer på samme måten publikum for kinoene eller fjernsynsskjermene. Hvis man en vakker dag likviderte alle teatrene, ville en stor prosent av borgerne ikke få vite det før flere uker senere, mens hvis man likviderte



14

det som uttrykksknute, kan f. eks. bare være et skjold som den generelle knute gjemmer seg bak. Det som følge av en viss blyghet.

En vesentlig faktor i denne prosessen består i utarbeidelsen av formens, kunstighetens «bissel». Skuespilleren som utøver selvgjennomtrengnings-akten begir seg likesom ut på en reise. Fra denne sender han ved sine klanglige og gestikulative reflekser visse relasjoner, visse tegn – en slags invitasjon til tilskueren. Men disse tegnene bør utformes. Uttrykksfullheten er alltid forbundet med visse former for uoverensstemmelse, for motsigelse. Selvgjen-

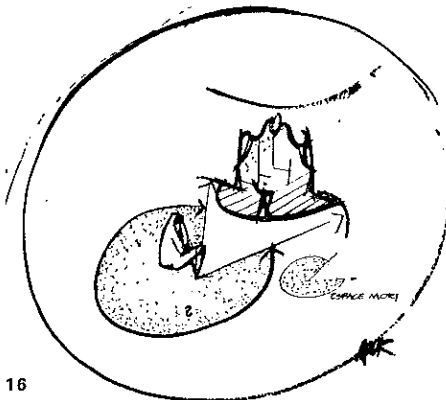
13) «KAIN» av Byron: Skuespillerne spiller på scenen, men ofte forlater de den og blander seg med publikum.

14) Arkitekturoppbygning og plaserings av tilskuerne i «FAUST» av Marlowe.

15) «FORFEDRENE» av Mickiewicz: Det finnes ingen scene lenger: skuespillerne er hele tiden blant publikum og integrerer det til handlingsforløpet.



alle kinoer og televisjonsapparater, ville hele samfunnet skrike opp samme dag. Mange teaterfolk er seg dette problem bevisst, men de finner en feilaktig løsning. Siden filmen dominerer teatret hva teknikk angår, vil de gjøre teatret mer teknisk. Man planlegger nye teatersaler, man setter opp forestillinger med et ultrahurtig sceneskifte, innviklet lysarrangement, sceneplaner, lyskilder osv., men man når allikevel ikke filmens og televisjonens tekniske ferdighet. Teatret bør kjenne sin begrensning. Kan det ikke være rikere enn filmen – la det være fattig. Kan det ikke være ødselt som televisjonen – la det være asketisk. Kan det ikke være en teknisk attraksjon – la det gi avkall på all teknikk. Altså: en «hellig» skuespiller for et fattig teater. Dette er formelen som skal utdypes. Det er bare ett element filmen og televisjonen ikke er i stand til å berøve teatret: De levende organismers nærhet, som gjør at hver utfordring fra skuespilleren, hver eneste av hans magiske handlinger (som tilskueren ikke er i stand til å gjenta) blir noe storartet, noe ekstraordinært, noe som nærmer seg



16

ekstase. Altså bør man oppheve enhver avstand mellom skuespiller og tilskuer, eliminere scenen, rive ned hvert skille. La det mest drastiske bli spilt ansikt til ansikt innen tilskuerens rekkevidde, så at denne kan føle mot seg skuespillerens pust og svette. Dette betyr nødvendigheten av et kamerteater. Når alt kommer til alt: hvorfor et masse-teater? Teatrene er ikke lenger absolutt nødvendige. Er de det, er det nettopp for tilskuere med spesielle behov. La derfor teatrene være fattige og små. Nettopp for de mennesker som arbeider med seg selv i en tilstand av uro. En form for åndelige katakomber i denne vår nøkterne sivilisasjon, som er så full av angst og hastverk.

Hvordan kan et slikt teater uttrykke denne uro, som man har lov til å anta er forskjellig fra menneske til menneske? For at tilskueren kan stimuleres til å analysere seg selv når han konfronteres med skuespilleren, må det eksistere et visst felles område, noe som allerede finnes i begge to, noe de kan vanhellige og knele for i fellesskap. Derfor bør teatret fullt bevisst angripe det man kan kalle samfunnets kollektive kompleks, kjernene i den kollektive underbevissthet eller kanskje overbevissthet (det er det samme hva vi kaller det), mytene

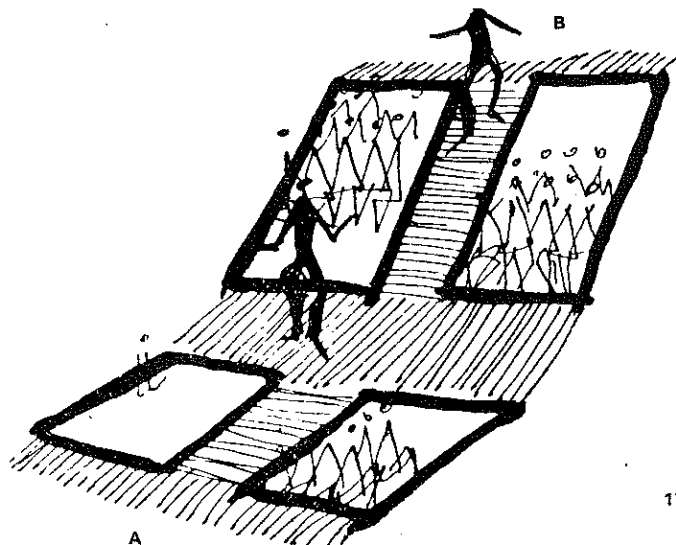
som ikke er en følge av spekulasjon, men som så å si er arvet med blodet, det kulturelle klima, religionen osv. I en så vid forstand ligger arketyperne (her dreier det seg ikke om Jung's definisjon!) på bunnen av hvert stort kunstverk. Arketyperne er det felt hvor det individuelle møtes med det kollektive, hvor vi frir oss fra jeg'ets begrensning. Når jeg taler om arketyper, tenker jeg ikke på de underlag som vitenskapsmennene har utkrystallisert. Jeg tenker på så elementære og intimt forbundne ting at det ville være vanskelig for oss å underkaste dem en rasjonell analyse. F. eks.: de religiøse myter – myten om Kristus eller Maria –; de biologiske myter – fødsel og død –, kjærlighets-symbolikk eller i videre forstand Eros og Thanatos; nasjonale myter som vil være vanskelige å redusere til formler, men som vi føler konkret i vårt blod, når vi leser tredje del av Mickiewicz's «Forfedre», Slowacki's «Kordian», eller de middelalderlige ridderes lovsang til Maria.

Enda en gang: det er ikke spørsmål om spekulativt å finne lignende elementer for å montere dem i forestillingen. Hvis vi begynner arbeidet med en teaterforestilling eller en rolle på spor etter det som kan såre oss dypest, krenke oss i vårt innerste, men samtidig gi oss en total følelse av en rensende sannhet som til slutt gir oss fred – da ender vi uunngåelig i kollektive forestillinger. En må kjenne dette begrep for ikke å gå av sporet en er kommet inn på. Men man må ikke tvinges inn på det på forhånd. Hvordan fungerer dette i en teaterforestilling? Jeg akter ikke å gi eksempler her. Jeg tror det er tilstrekkelig forklart i beskrivelsen av «Akropolis», «Faust», eller andre forestillinger*). Jeg vil bare henlede oppmerksomheten på en spesiell karakter ved disse teaterforestillingene, som forener betatthet med den høyeste fornektelse, akseptering med forkastelse, angrep på det hellige (kollektive forestillinger, arketyper), dvs. vanhelligelse med tilbedelse.

16) Tradisjonelt teater: skuespillerne utnytter bare en del av rommet.

17) SHAKUNTALA av Kalidasa: Hovedscenen er plassert i midten, men det finnes to andre små scener (A, B) bak tilskuerne og ganger blant det.

18) Gjensidig forhold mellom skuespillere og tilskuer. Publikum blir integrert i handlingen og betraktet som statister eller dekorasjonsgrupper.



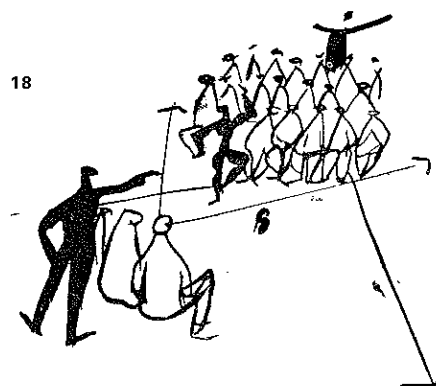
17

For å sette i gang den spesielle utfordringsprosess overfor tilskueren, må man ta spranget ut fra den trampoline som teksten representerer, teksten som allerede inneholder en rekke generelle assosiasjoner. Slik trenger vi enten en klassisk tekst, som vi vanhelliger, men samtidig yter rettferdighet, eller en moderne tekst som godt kan inneholde banale, stereotype elementer, men rotfestet i samfunnets psyke. Det kan hende at teksten ikke engang er en trampoline, men bare materiale til lyden. I et slikt tilfelle tar man spranget ikke ut fra teksten, men fra en annen faktor knyttet til teaterkunsten selv.

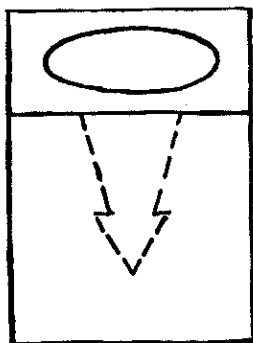
Det vil si skuespilleren. Men er ikke den «hellige» skuespiller en drøm? Hellighetens vei åpner seg ikke for alle, bare noen få utvalgte kan følge den. Blir dette da et uopphåelig ideal?

Man må som sagt ikke forstå begrepet «hellig» i den religiøse betydning. Det er snarere en metafor for å definere et menneske som ved hjelp av kunsten stiger opp på et bål, og utfører en offerhandling. Visst har De rett: det er uendelig vanskelig å samle et ensemble av «hellige» skuespillere. Det er mye lettere med en «hellig» tilskuer i den betydning jeg bruker adjektivet, for han bare går på teatret en kort stund, for å

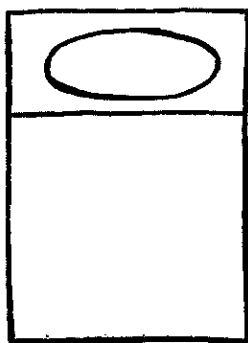
*) Journal de Genève, 26 apr. 1962. W. WEIDELI: «Essayer le pour, essayer le contre». Encore, London, sept. 1963. M. KUSTOW: «Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum». Sipario, Milano, sept. 1963. R. GRUNBERG: «Il teatro come autoanalisi collettiva». Les Lettres Nouvelles, Paris, oct. 1963. R. TEMKINE: «Le théâtre Psycho-Dynamique de Jerzy Grotowski». Plays and Players, London, oct. 1963. A. SEYMOUR: «Revelations in Poland». Tulane Drama Review, New Orleans, june 1964: «A Polish Doctor Faust».



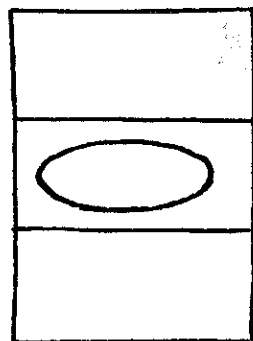
18



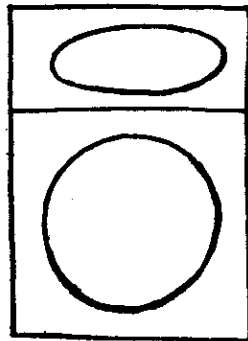
19



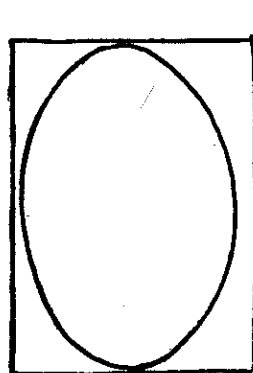
22



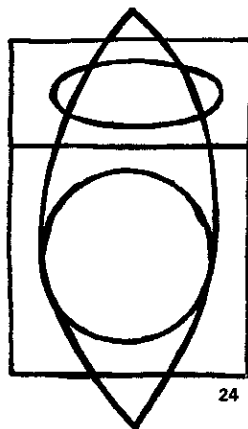
20



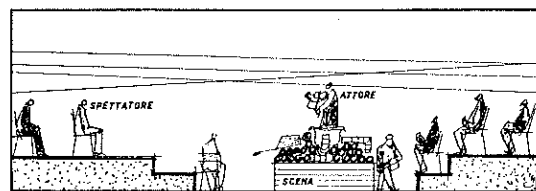
23



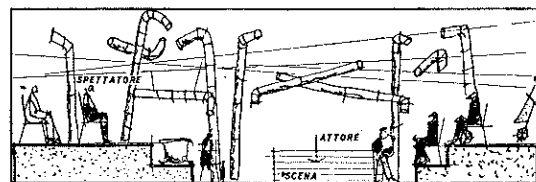
21



24



A



B

19) Tradisjonelt teater: Skuespillerne er hele tiden på scenen, bare enkelte ganger bryter de «den fjerde vegg» og kommer ned i salen til publikum.

20) Scène en rond: Fremdeles opprettholdes det skarpe skille mellom skuespillerne og tilskuerne.

21) Teater-Laboratorium: Det finnes ingen scene lenger, rettene sagt hele rommet er scenen hvor både publikum og skuespillerne befinner seg.

22) Tradisjonelt teater: Her iscenesettes bare skuespillerne, tilskuerne er passive betrakttere utenfor handlingen.

holde oppgjør med seg selv. Noe som ikke krever et langt, slitsomt arbeid dag etter dag.

Er da «helligheten» likevel et irreelt postulat? Jeg synes det er like godt begrundet som postulatet om å bevege seg med lysets hastighet: det er vi ikke i stand til, men ved å arbeide på en bevisst og systematisk måte oppnår vi praktiske resultater. I hvert teater, også i det fattige teater, som vi sier, kan det ikke unngås at det oppstår visse psykiske, smertelige komplikasjoner, som hos «kurtisane-skuespillere» får utenkelige proporsjoner.

Skuespillerens kunst er spesielt utakknemlig. Den dør med ham. Ingenting overlever ham uten kritikken, som vanligvis ikke yter skuespilleren rettferdighet, hverken i det som er godt eller dårlig. Altså gjenstår tilskuerens reaksjon som den eneste kilde til tilfredsstillelse. Nå er det hverken spørsmål om blomster eller om uopphørlig applaus i det fattige teater, men om denne spesielle slags stillhet som mennesket ser seg selv i, fullt av forbauselse og angst. En stillhet som fascinerer, men også indignerer, og til og med vekker avsky hos tilskueren, ikke rettet mot ham selv, men mot teatret. Det er vanskelig å oppnå et psykisk nivå som gjør det mulig å tåle et slikt press.

Jeg tror at skuespillerne som spiller i et slikt teater, mer enn en gang ubevisst drømmer om langvarige ovasjoner, om å høre sitt navn bli ropt, bli neddyngnet av blomster og lignende ting som er daglig brød i et kommersielt teater. På den andre siden er skuespillerens arbeid utakknemlig på grunn av den uopphørlige kontroll det er underlagt. Det går ikke ut på å sitte i en kontorstol og skape, men å arbeide under øynene til en iscenesetter, som, selv i et teater som er basert på skuespillerkunst og ikke på scenografi eller regi-idéer, må stille økende krav til skuespilleren i en langt større grad enn i et normalt teater, og utsette ham for smertelige prosesser som må foregå i ham selv.

Dette ville være utholdelig hvis ikke en iscenesetter av denne type var i besittelse av en moralsk autoritet, hvis ikke hans postulat på et eller annet vis var innlysende, og hvis ikke et gjensidig tillitsforhold eksisterte hinsides bevissthetens grenser. Men selv i et slikt tilfelle er iscenesetteren en tyrann, og skuespilleren må reagere mot ham med visse ubevisste reaksjoner på samme måte som eleven mot læreren, pasienten mot legen, soldaten mot sine overordnede.

23) Teater der publikum blir tatt med som potensielle deltagere.

24) Teater-Laboratorium: Regissøren arbeider hele tiden med to grupper: skuespillerne og publikum. Forestillingen er resultatet av en riktig og organisk sammensveising av disse.

25) Akropolis: Eksempel av dynamisk scenografi: Under forestillingen monterer og henger skuespillerne rørene samlet i midten av salen.

A: Salen i begynnelsen av forestillingen. B: Salens landskap da forestillingen avsluttes.

Det fattige teater tillater ingen lynkarriere. Det er en utfordring til den borgerlige oppfatning av levestandard. Det foreslår oss å erstatte en materiell standard med en moralsk standard, og la den bli hovedhensikten med livet. Men hvem nærer ikke et hemmelig ønske om plutselig å stige i sosial standard? Også på grunn av dette kan motstand og negative reaksjoner oppstå, mer eller mindre uttrykte. Arbeidet i et slikt ensemble blir aldri stabilt. Det er ikke annet enn en stor utfordring, og dessuten må det møte så sterkt avskyvekkende reaksjoner at disse ofte truer selve dette teatrets eksistens. Og hvem drømmer ikke om en viss form for stabilitet og sikkerhet? Hvem håper ikke å leve i morgen i det minste like godt som i dag? Selv om man bevisst aksepterer en slik status, leter man ubevisst omkring etter et uoppnåelig tilfluktssted, hvor vannet kan forenes med ilden, og «helligheten» med vellysten i en «kurtisanes» liv.

Imidlertid er det magnetiske i en slik paradoksal situasjon sterkt nok til at intriger, bakvaskelser og krangel over en rolle, bare oppstår i liten grad eller ikke i det hele tatt i det teater jeg snakker om. Men mennesker er mennesker, og de kan ikke unngå kriseperioder, brudd, undertrykt nag.

Det må sies at den tilfredsstillelse et slikt arbeid gir, er stor. Den skuespilleren som i denne spesielle prosess av disiplin og selvofer, selvgjennomtrengning og formgivning, følger linjen ut, hinsides all normal akseptabel begrensning i livet, oppnår en slags indre fred og beroligelse. Han blir bokstavelig talt mye sunnere, og hans livsform mer normal enn hos en skuespiller i et rikt teater.

Denne prosess av selvanalyse er utvilsomt en form for disintegrering, jeg mener en disintegrering av den psykiske struktur. Er det ikke en fare for at skuespilleren kommer til å gå for langt i denne retning ut fra et mentalhygienisk synspunkt?

Det som er psykisk smertelig, det som bryter likevekten, er det halvgjorte arbeid. Hvis vi bare engasjerer oss halvt i analysen og blottstillelles-prosessen (noe som estetisk sett kan gi rike effekter), det vil si hvis vi bevarer vår daglige løgnmaske, beholder vi konflikten mellom denne masken og oss selv. Men hvis denne prosessen følges til ytterste grense, er vi ikke lenger bundet av en halv taushet, og i full bevissthet kan vi på nytt dekke over vår hverdagsmaske, idet vi vet hva den tjener til, og hva den skjuler. Dette er en bekreftelse, ikke på det som er fattigst i oss, men på det som er rikest. Den fører også til en avlastning av kompleksser, som en psykoanalytisk terapi.

Det samme gjelder tilskueren. Tilskueren som tar i mot skuespillerens invitasjon, og som til en viss grad følger hans eksempel i sine handlinger ved å aktivisere seg på samme måte, kommer fra det med en større harmoni. Tilskueren, som for enhver pris kjemper for å beholde sine løgner, går fra forestillingen

enda mer ute av likevekt. Jeg er overbevist om at alt i alt, også for den andre kategori tilskuere, er forestillingen en form for sosial psykoterapi, mens den for skuespilleren er en terapi forutsatt at han ikke bare er halvt med.

Her lurte visse farer. Det er mye mindre risikabelt å være Hansen alle sine dager enn å være Van Gogh. Men det er med full bevissthet om vårt sosiale ansvar at vi kunne ønske at det fantes flere van Gogh'er enn Hansen'er, selv om livet til disse siste er mye enklere. Van Gogh er et eksempel på en ufullendt integreringsprosess. Hans sammenbrudd er uttrykk for en utvikling som ikke er fullført. Hvis vi betrakter store personligheter som f. eks. Thomas Mann, finner vi til syvende og sist en viss form for harmoni.

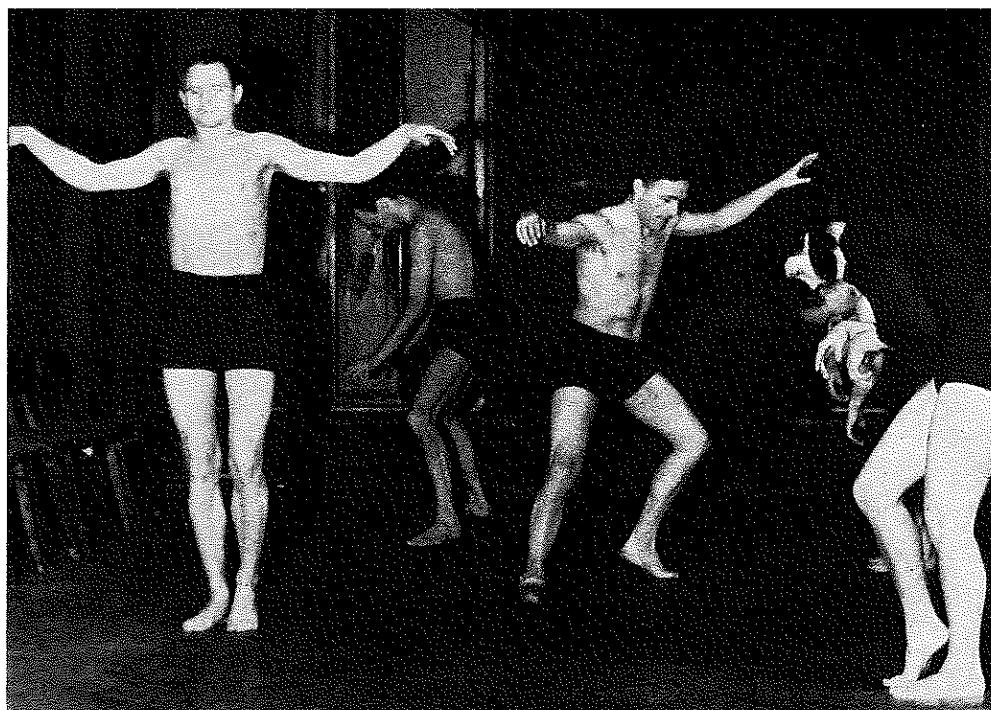
Jeg tror at det i denne skuespillerens selvanalytiske prosess hviler et stort ansvar på iscenesetteren. Hvordan ytrer avhengighetsforholdet seg, og hva kan konsekvensene av en anormal utvikling bli?

Her er vi ved det kritiske punkt. I lyset av det jeg nettopp har sagt, tror jeg mine ord vil få en underlig klang.

Forestillingen forårsaker en slags psykisk kamp med tilskueren. Den er en utfordring og en eksess, men kan ikke oppnå noen virkning hvis man ikke til grunn for den finner en viss interesse for andre mennesker, til og med en form for positiv følelse, en form for kjærlighet. På samme måten kan iscenesetteren hjelpe skuespilleren i denne kompliserte og opprivende arbeidsprosess bare hvis han er like emosjonelt og varmt åpen for skuespilleren som denne på sin side er det for ham. Jeg tror ikke på muligheten av å oppnå effekter ved hjelp av kald beregning. Her trengs noe av et varmt syn på mennesket, en forståelse av det det har i seg av motsigelser, og av at det er et lidende vesen, men ikke et vesen som fortjener forakt.

Dette element av varm åpenhet er teknisk sett håndgripelig. Det alene – hvis det er gjensidig – kan sette skuespilleren i stand til å fullføre ytterliggående forsøk uten frykt for hverken å bli kompromittert eller ydmyket. Den type arbeid som skaper en slik form for tillit, gjør ord unødvendige under prøvene. Når man arbeider, kan man gjøre seg forståelig ved hjelp av en kort uartikulert lyd eller av og til med en spesiell form for taushet. Det som fødes hos skuespilleren, er avlet i fellesskap, men resultatet er ut fra hans psyke mer organisk enn tilfellet er i et annet teater.

Jeg tror vi her har å gjøre med en arbeidsevne som det ikke er mulig å begrense i en formel, og heller ikke rett og slett å lære. På samme måte som enhver lege ikke kan bli en god psykiater kan ikke enhver iscenesetter lykkes i denne form for teater. Det prinsipp som skal gjelde som råd, som retningslinje er uten tvil følgende: For det første, skad ikke. For å uttrykke det i teknisk språk: det gjelder mer å suggerere ved hjelp av lyd og bevegelse enn å «spille» overfor skuespilleren, eller å komme



26

med intellektuelle forklaringer. Mer å agere med taushet og blinking med øynene enn ved hjelp av instruksjer, og observere de ulike etapper av brytning og psykologisk utglidning hos skuespilleren, for så å komme ham til hjelp. Å være streng, men som en far eller en eldre bror. Det andre prinsippet er obligatorisk i alle yrker: hvis man stiller sine medarbeidere et antall krav, må man stille seg selv det dobbelte antall krav.

Av dette må man utlede at ved siden av den «hellige» skuespiller, må det finnes iscenesettere som er to ganger så «hellige» som skuespilleren, det vil si som overskrider de tekniske begrensninger med sin intuisjon og viten, og som behersker de nyeste felter innen vitenskaper som psykologien, antropologien, mytefortolkning, religionshistorien, til og med visse eksakte vitenskaper.

Alt det jeg har sagt om skuespillerens misère, gjelder også for iscenesetteren. For å fortsette metaforen «skuespiller-

kurtisane», så blir den analogiske type blant iscenesettere «iscenesetter-sutenør». Og på samme måte som man aldri kan klare å viske ut alle spor etter «skuespiller-kurtisane» hos den «hellige» skuespiller, kan man aldri helt utrydde «sutenøren» hos den «hellige» iscenesetter.

Iscenesetterens stilling krever en viss taktisk kunnskap, nemlig kunsten å styre. En slik makt demoraliserer vanligvis, den medfører nødvendigheten av å lære å behandle mennesket. Den forutsetter en habil diplomatisk evne, et kaldt og umenneskelig talent for intriger. Disse egenskaper følger iscenesetteren som hans skygge frem til det fattige teater. Det som man kan kalle den masochistiske komponent hos skuespilleren, er den negative variant av det som er skapende hos iscenesetteren – en sadistisk komponent. Her som overalt

26) Plastikk-øvelser.

27) Øvelser tilpasset fra Hatha-Yoga.

27



henger det dunkle nøye sammen med det klare.

Når jeg tar parti mot lunkenheten, midelmådheden, lettvinheten og alt det som er kurant og «smør på flesk», er det ganske enkelt fordi vi bør skape ting som er klart orientert mot lyset eller mørket. Men vi må huske at omkring det som er «lysbærende» i oss, skapes det alltid en sirkel av mørke, som vi kan trenge gjennom, men ikke tilintetgjøre.

Ifølge det De har sagt, kan «helligheten» i teatret oppnås ved en spesiell psykoteknikk og noen tilsvarende fysiske øvelser. I den aktuelle situasjon, i teaterskolene, i de tradisjonelle såvel som de eksperimentelle teatre, merker man ingen tendens, intet konsekvent forsøk på å utarbeide eller utforme noe lignende. Hva skal vi gjøre hvis vi vil utdanne slike «hellige» skuespillere og iscenesettere?

Jeg tror ikke at teaterkrisen kan skilles fra visse andre kriseprosesser i samtidens kultur. Et av dens viktigste elementer – det at sakraliteten og den rituelle funksjon går tapt i teatret – er en følge av religionens tydelige og sannsynligvis uavvendelige forfall. Det vi taler om er et forslag om å skape et verdslig *sacrum* på teatret. Spørsmålet er: kan den aktuelle rytmen i sivilisasjonens utvikling gi dette postulatet en realitet i en kollektiv målestokk?

Jeg kan ikke svare. Man må bidra til å realisere det. En verdslig fordypelse som kompenserer den religiøse, synes å være en psyko-sosial nødvendighet med henblikk på kollektivets sunnhet. En slik overgang burde forekomme, men det betyr ikke at den virkelig vil forekomme. Jeg mener at den er en etisk kategori, akkurat som å si at mennesket ikke skal være en ulv for mennesket. Men som vi vet, blir disse oppskriftene ikke alltid anvendt.

I hvert fall tror jeg ikke at omlegningen kan komme fra det dominerende akademiske teater. Samtidig er og har det vært mennesker i det offisielle teatret, som må betraktes som verdslige «helgener», f. eks. Stanislavski. Han hevdet at de suksessive etapper av våkning og fornyelse i teatret hadde hatt sitt opphav i amatørbevegelsen og ikke hos de profesjonelle, som var stivnet og demoraliserte. Dette ble bekreftet av erfaringene til Vaktangov, og for å ta et eksempel fra en annen kultur, av det japanske Nô-teater, som på grunn av den tekniske ferdighet det krever, er et slags superyrke, men som i virkelighet halvveis er et amatørteater.

Hvor kan fornyelsen komme fra? Fra folk som er misnøyd med forholdene i det normale teater, og som påtar seg å skape fattige teatre med få skuespillere. En slags kammerteatre som de burde forsøke å omforme til utdannelsesinstitutter for skuespilleren. Eller også fra amatører som arbeider på grensen til det propesjonelle teatret, og som på egen hånd vil erverve seg tekniske kvalifikasjoner langt over det som kreves i det herskende teater. Kort sagt, noen «gale» mennesker som ikke

har noe å miste, og er svært arbeidsomme.

Jeg tror at det ville være av stor betydning å forsøke å organisere teater-yrkeskoler. Skuespilleren begynner for sent å studere sitt yrke, når han allerede er psykisk formet, og det som verre er, moralsk formet. Han begynner øyeblikkelig å lide av «oppkomlingstørsten», karakteristisk for det store flertall av teaterskoleelever.

Alderen er like viktig for forberedelsen til skuespilleryrket, som den er for en pianist eller en danser – det vil si at man ikke bør ha passert 14 år når man begynner. Om mulig, ville jeg foreslå en mye lavere alder, og en fireårs yrkeskole hvor vekten er lagt på praktiske øvelser. Samtidig bør eleven få en adekvat humanistisk dannelse, ikke med det mål å erverve seg et visst antall kunnskaper om litteraturen, teaterhistorien osv., men å vekke følsomheten og få kontakt med det mest stimulerende i verdenskulturen.

En slik skuespiller-elev bør så i de neste fire år fullføre høyere studier ved å arbeide som skuespiller i et teaterlaboratorium, hvor han vil erverve seg konkrete erfaringer om sitt fag, og fortsette sine studier på litteraturens, malerkunstens og filosofiens område. Jeg vil understreke at alle disse teoretiske kunnskaper er nødvendige for hans yrke og ikke for å imponere salongene. En slik fireårig praksis på et teaterlaboratorium bør så avsluttes med et høyere diplom. Etter åtte års arbeid av dette slag, vil skuespilleren være forholdsvis godt forberedt for senere oppgaver. Han vil ikke unngå alle de farer som truer hver skuespiller, men hal vil kunne mer, og hans karakter vil være fastere formet. Den hele løsning ville være å opprette forskningsinstitutter, som igjen var underkastet fattigdom og strenge regler. Å holde et slikt institutt i gang ville koste halvparten av den summen som slukes av et statsstøttet provinsteater. Et slikt institutt burde bestå av en gruppe på noen ganske få vitenskapsmenn spesialisert i problemer som ligger nær opp til teatret. Altså en psykolog, en sosialantropolog, en lege. Den arbeidende stab skulle bestå i et skuespillerensemble fra et normalt teaterlaboratorium og en gruppe instruktører fra en teater-yrkeskole, samt et lite forlag som trykker de konkrete resultater som så utveksles med andre centra av samme art, og sendes til interesserte personer i nærliggende arbeidsgrener. Det er meget viktig at alle forskningsgrener blir overvåket av en eller flere teaterkritikere, som utenfra, som en slags djvelens advokat, analyserer teatrets svakheter og mangler og urovekkende elementer i de ferdige forestillinger, med utgangspunkt i estetiske retningslinjer, identiske med teatrets. Som De vet, er det Ludwik Flaszen som har denne oppgaven i vårt teater.

Ut fra dette fransiskanske teaters program blir resultatene:

1. En søken etter skuespillerens «hellighet».
2. En oppfatning av forestillingen som

en innadskuende prosess, ofte kollektiv, en gruppeterapi.

3. En profan versjon av *sacrum* som skal lede den åndelige energi, inntil denne dag kanalisert gjennom det religiøse liv.

Hvordan kan et slikt teater svare til vår tid? Jeg tenker på innholdet og analysen av sosiale og samtidens problemer. Jeg vil svare ut fra vårt teaters praksis. Tross kritikerne, som gjerne betrakter som realistisk det som svarer til en viss sammensetning av realistiske midler og ikke det som representerer et støt, en kortslutning med virkeligheten, er det fattige teater mer realistisk enn det offisielle teater. Selv om vårt teater ofte bruker klassiske tekster, er det et samtids-teater, fordi det konfronterer våre røtter med vår nåværende adferd, og på den måten lar oss se vårt «idag» i gårsdagens perspektiv, og vårt «igår» i dagens. Selv om dette teatret går så langt som til et elementært tegn- og lydspråk – forståelig utover ordets semantiske verdi til og med for et menneske som ikke kjenner det språket forestillingen blir spilt på – må et slikt teater være nasjonalt, fordi det er basert på en innadvendt analyse av seg selv og av hele vårt sosiale over-jeg, som er formet under et bestemt nasjonalt klima, uatskillelig fra dette.

Hvis vi virkelig vil granske vår tankes og vår adferds logikk og nå dens skjulte lag, dens hemmelige motor, må hele systemet av tegn som bygges opp i forestillingen appellere til våre erfaringer fra i dag, til virkeligheten som har overrasket og formet oss, til dette utkrystalliserte språk av gester, mumling, og tonefall fra gatelivet, arbeidsplassene, kaféene – kort og godt, alt det som kommer frem av den menneskelige oppførsel som vi har observert.

Vi taler om vanhelligelse og eksess. Hva annet er det i grunnen enn en form for taktløshet, som grunner i en brutal konfrontasjon mellom våre erklæringer og vår daglige praksis – mellom våre fedres erfaringer som er levende i oss, og vår søken etter en behagelig livsvei, eller etter vår oppfatning av livskampen – mellom våre individuelle komplekser og hele samfunnets komplekser?

Dette vil si at enhver klassisk oppsetning simpelthen er en gjenspeiling av våre forestillinger og tradisjoner, og ikke en gjengivelse av fortidens.

Enhver forestilling bygget på et samtidstema er et møte mellom dagens overfladiske lag og dens dype røtter og hemmelige motiver. Kort sagt: forestillingen er nasjonal fordi den er en oppriktig gransking av vårt historiske jeg, den er realistisk fordi den er en eksess av sannhet, den er sosial fordi den utfordrer den sosiale tilskuer*.

* Oversatt fra «Alla ricerca del teatro perduto», Marsilio Editori, Padova, Italia.