

I er nyligen utgivna bok »Scénographie Nouvelle» ger ni en vid överblick av tekniken i moderna iscensättningar (teater, film, television), och redan för några år sedan publicerade ni en sammanfattning av de experiment som gjorts på detta område under de sista femtio åren. Kan ni säga oss vilka slutsatser ni kommit till och vilka tendenser ni funnit dominerande i modern teater?

Det måste genast sägas att det är ny-skapelserna i ordets rätta bemärkelse som karakteriserar och definierar den moderna konstnärliga produktionen. Teatern har ställts inför samma fenomen som tidigare måleriet och musiken: först i och med tidsavståndet har vi blivit medvetna om den verkliga betydelsen i arbeten som gjordes för trettio, fyrtio år sedan. När vi hunnit »tänka efter» har vi upptäckt de stora skaparna av den moderna teatern, de som hittills blott gått under benämningen banbrytare eller experimentatorer. Så har Appia, som helt hade fallit i glömska, kommit i ropet under det sista decenniet. Bland Gordon Craigs arbeten framträder de som på sin tid ansågs mest utopiska, idag som det personligaste, originellaste och mest karakteristiska för den stora förkämpens verk. Teorin om övermariotten har äntligen avmystifierats och de missförstånd och förväxlingar den gett upphov till har skingrats. Vi har fått uppleva den ryska revolutionsteaterns rehabilitering och publiceringen av konstruktivistiska teorier och manifest, – Meyerholds texter framför allt. Skolor som »Bauhaus» i Tyskland och »Art et Action» i Frankrike (Autant-Lara) framstår idag som konstnärliga strömningar av främsta betydelse. Det samma gäller futurismen vars konstuppfattning och resultat – sedan de mist sin aggressiva karaktär – nu framträder i sin rätta belysning. Kort sagt: det pågår en nyvärdering av de skapande krafterna i det förgångna som otvivelaktigt kommer att leda till en omprövning och ett förnyande av de estetiska eller konstnärliga uttrycken. Men utgångspunkten är nu en annan. Den tillflykt till en idealism eller ideologi som karakteriserade mellankrigstidens konststrävanden verkar idag förlegad. Överbudet på tekniska uppfinningar under 1900-talets senare hälft kan inte undgå att ge sin prägel åt den konstnärliga produktionen under kommande år. Vi upplever en sammanblandning av de olika arterna. Teatern och filmen tenderar att uppgå i varandra och komplettera varandra. I själva verket hotar den plötsliga invasionen av tekniska lösningar att starkt förändra villkoren för konstskapandet. Men detta fordrar naturligtvis en närmare precisering.

Hur skall man egentligen uppfatta begreppet »total teater»?

Den terminologiska oklarheten ger upphov till missförstånd och förvirring. I verkligheten uttrycker denna nologism en svårdefinierbar önskan, ja en myt, en förväntan som utmynnar i det irrationella, en irrealitet: den ideala skapelsen. I försöken att uppnå denna yttersta

perfektion – försök som utan tvivel botten i en omedveten strävan av religiös natur – växlar valet av medel: harmonier eller disharmonier, samordning eller motverkan, summering eller differentiering av föreställningens olika element, sammanblandning eller samverkan med filmatiska och arkitektoniska medel, och till slut samarbete med hantverkare och artister eller en enmannsskapelse.

I alla dessa fall eftersträvas – ibland nog så valhant – det moderna begreppet estetisk enhetlighet. Uttrycket »total teater» täcker i själva verket en hop ytterst divergerande och motsägelsefulla uppfattningar. I detta sammanhang kunde också framhållas den mängd av postulat och oklara föreskrifter som envetet förfäktas i teatervärlden. En hel mytologi – sällan ifrågasatt – tjänstgör öppet som vägvisare och system. Denna

vädjar till en förmedlare i besittning av verklig eller inbillad förmåga. Den extatiska ceremonin kräver strävan och kraft till förvandling av deltagarna.

I renheten och enkelheten hos den första ceremonin är människans inte sig själv, hon är en roll. Bruket av masker och utsmyckning bekräftar också detta. Skådespelaren eller dansören av idag och f.ö. under hela vår historia och alla våra civilisationer är inte annat än denna varelse förvandlad till representant för en grupp och ett verk i det hon exponerar sig.

Rollbegreppet, övergången från jag till den hör till varje form av konstnärligt skapande, det må vara akustiskt eller visuellt, i rummet eller tiden. Att sedan påstå att ett verk är särskilt rikt på mänsklighet därför att människan där ser sin spegelbild eller dubbelgångare



28

28) RYTM I TRE SATSER. Scenografi av H. Hartung.

negativa sida i konstlivet har sitt upphov i bristande fantasi och en beklaglig passivitet och kritiklöshet. Så accepterar man utan vidare påståenden som knappast kunde vara tvivelaktigare: skådespelaren är, utan att närmare orsaker anges, ett speciellt gripande element och helt oersättlig; författaren är ovillkorligen föreställningens upphovsman; en dramaturgi föregår och föreskriver alltid varje form av dekor eller arkitektur och begränsar innebörden hos dessa; nyttjandet av varje icke-traditionell teknik är farligt, kväver konstens gnista och borde bannlysas; det praktiska arbetet sker utan teoretisk bakgrund och teorin varken kan eller bör vara annat än det ovedersägliga resultatet av realiserade försök – motsatsen leder till de värsta villfarelser; varje konstyttring slutligen är den påvisbara och depersonifierade produkten av en bestämd ideologi och social struktur. Skådespelaren. – Den primitiva besvärjelsen, vare sig verbal eller mimisk,

synes mig vara ett ytligt och direkt löjligt argument.

Är författaren ovillkorligen teaterföreställningens upphovsman?

Låt mig svara med en banalitet: upphovsmannen till en teaterföreställning är den som skapat föreställningen. Denna klyscha är lätt att bevisa, främst ur historisk synpunkt men också beträffande den moderna produktionen. I själva verket är begreppet teaterförfattare en klassisk uppfinning – varken den antika teatern, den religiösa ceremonin, nö-spelen eller ens operan som ändå innehåller en skriven text (talad, deklamerad eller sjungen), är författares skapelser. För övrigt vet vi att det inte är författarna – inte ens poeterna bland dem – som genomfört det tjugonde seklets teaterreformer.

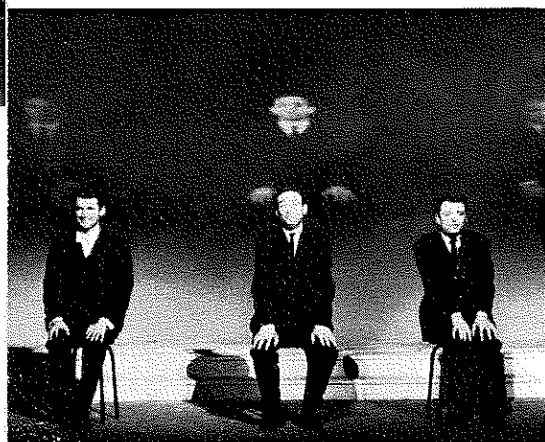
Än fördärvar de mest notoriska regissörerna texten för att tvinga igenom sin personliga vision, än upplever och förverkligar de en självständig konst: Craig med sin rörelsedominerade tea-



29

29) M. BUTOR: *Mobile*. I denne forestillingen spiller skuespillerne på syv scener hvorav seks blant publikum.

30) J. TARDIEU: *Sonaten og de tre herrer*.



30

ter, Schlemmer og hans »figuriner«, Prampolini og den dynamiske plastiken, Artaud med besværligheten som central faktor. En dylik oppfatning som stiller teksten i andre rummet møts ennå på sine høll med reservasjon, t.o.m. protester. Og ändå er denne oppfatning naturlig på flere områdene og fullt akseptert for filmens vidkommande. Att det inte finns stor teater utan dramaturgi innebærer ingalunda att plastiske og arkitektoniske experiment vore meningsløse ens når projekten avviker frå redan eksisterande strukturer. Renæssansen bevittnede oppdækten av ett redskap, en maskin utan repertoar – vårt sekel erfar ett jämförbart fenomen fastän av helt annat slag. En illa oppfattet teknikk föder skräck – ett misstag som påminner om det visavi automatism og automatisering. Befrielse eller beroende, det är problemet. En teknikk kan eksistera utan föregående estetikk – den elektroniske bildens framgång i TV. Estetikk kan någonsinn være ett resultat av teknikk. Men en kunstprodukt kodifieras enligt godtagne lagar og teorier som föregår eller framprovocerer seendets og lyssnandets strukturer og psykologi. Att härvid förneka oppfinningsförmågan og skaparkraften hos mennesken utanför varje sosialt sammenhang är riskabelt. Hur

som helst är samhället i sig själv inte en skapande enhet utan en samling av skapande element.

*Vilken åtskillnad gör ni mellom teater, film og television?*

Liksom måleri, skulptur og arkitektur är den verbale og den mimiske besværligheten eller dansen og – mera allmänt – alla en föreställnings visuelle uttrykk, resultatene av ett begrepp og ett grepp. Bildskapandet förutsätter ett val av medel og symboler og fortskrider længs stærkt divergerande teoretiske og tekniske baner.

I försøken att följa sin bestämmeelse utvekkler teatern og filmen estetiske lagar som blir avgörande för en rad sammansatte og fortlöpande relationer. Og betrakter man filmens oppkomst og historia frapperas man av den oavbrutte vækkelverkan med teatern og lænen därifrån. Omvæxlende synes ljusprojiceringens magi være ofrånkomlig för den sceniske illusionen – den moderne teatern återupptæcker för sin del bildprojektionens fördeler og anvænder sig i dekoren alltmær av stillbilder eller film, ibland utnyttjende mere komplicerede former av filmteknikk (flæduks-system t.ex.). Trots viktige gemensamme drag skiljer sig teatern og filmen emellertid på en væsentlig punkt: teatern opptrær liksom arkitekturens rummets tre dimensioner medan filmen og måleriet kan betraktes som mer eller mindre sammansatte tvædimensionelle projektioner. Den målade bilden är komponeret enligt visse förutfattede lagar som avgør formernes disponering; filmbildens förvekkligende är beroende av en optisk apparat og de tekniske villkoren för den spesielle rumsgestaltung som framfør allt grunder sig på rörlighet og rørelse. Redan i ældste tider påtræffer vi ulike slag av dimensionsförændering: væggmælingerne som motsvarer en trollformel t.ex., eller den relativt primitive teaterform som representeras av skuggteatern. Det rør sig här om den omedelbare förænderingen av en tredimensionell grupp – ledaren og hans figurer – till en plan bild utan något som helst perspektiv (helt olik filmbilden). Kamerans mørkrum är en motsvarende dimensionsförændering av bilderne. Omvænt har dette som vi vet gett opphov till *laterna magica*, filmens egentlige ursprung.

Med en paradox kunde man säga att det är væxlingerne i rumsgestaltung som bestemmer de estetiske villkoren för film og teater og særskiljer dem. Alla tillæmpninger av ljuseffekter eller optikk i en förestællning hærlæder sig från samme fenomen; det är utan tvivel i denne møtespunkt og dette fortgående tekniske studium vi får søke grunden för mange moderne myter. Men samtidigt som den moderne förestællningen ser ut att gå mot en syntes, ifrågasættes på nytt dualiteten teater-film. Tvæ viktige hænderelser måste tas i beaktande: den förnyelse av arkitekturen som skapat nye rumrelationer mellom æskådere og förestællning, og oppkomsten av en elektronisk teknikk som tillæter øgonblikkelig opptagning og

överføring av bilder t.o.m. på mycket store avstånd. Dessa nye omstændigheder kommer sikkert att medføre utvekkelmøjligheder som det længværige pendlandet mellom tvæ konstarter inte læt oss æne. I dimensionshænsende følger televisionen filmbilden – det är en tvædimensionell bild. Men trots att den för nærværende befinner sig på samme stadium som filmen i dess början (filmed teater, overført film), oppnær den elektroniske bilden enestæende perspektiv som kan komme att förændere sjælve den moderne förestællningens karakter.

*Vad har ni lænat av filmen?*

Allt og ingenting. Genom den moderne kunsten har vårt sætt att visualisere den yttre værlden ifrågasættes. Før femtio år sedan utgjorde filmen en ny teknikk. Den har skapat sine myter og sin mytologi men framfør allt har den lært oss att se snabbt og mycket. Jeg skulle vilje säga att filmen vænt oss att förflytte oss allt medan vi förblir orørlige og att oppfætte eller tænke oss flere samtidige skæendene – men i sjælve verket återfinder vi samme føreteelse i alle det moderne livets yttæringar.

*Og i vilket förhællende står televisionen till denne allmænnæ utvekkling?*

Televisionen är i dag vad filmen en gång var – er teknikk anpasset till sin tid. Den har redan sine typer, sine stjærner, sine manær. Ånnu har den visserligen inte utvekklet ett eget språk, de æktuelle apparatene är inte ænnat æn förmedlere av en bild, en omedelbar återgæving av en situation. Men i framtiden kommer den elektroniske jættemælden, d.v.s. TV:n med vidduk utan tvivel att spæle en viktig roll og undantrænge visse former av den nuværende repertoaren.

*Vad ænser ni om møjlighetene att modernisere den klassiske scenen og förbættre dess mekanikk og teknikk i ænlighet med de krav som utvekklingen inom dekor- og regikonst har medført?*

Det går inte att modernisere den klassiske »tittskæpsteatern». Den är för længe sedan og definitivt förældet. Alla oppdæckter og bland dem de nyeste dekorelementene (projicering, filmede avsnitt m.m.) bare bekrefter ofullkommenheten i ett ænde fixeret brænnpunktsperspektiv og nødvænderigheten av att etablere nye relationer mellom förestællning og publik. Være metodere att visualisere eller æterskæpe den yttre værlden stælls under opprøving av den nye kunsten og teknikk. Man säger att filmen har vænt oss att oppfætte simultane skæendene men i sjælve verket återfinder vi samme føreteelse i det moderne livets alle yttæringar. Arkitektur, skulptur, måleri og den nye formen för ljudætergæving, stereofonin, har alle utvekklet i en bestæmt riktning og den utvidgning de bær vittne om (likksom økså ændre moderne konstytæringar, romanen og lyriken t.ex.) står i rak motsætt till principene før perspektivet – basen för den klassiske scenmælden. Alla den moderne scenkonstens førkæmpere – læt oss ænnu oppprepe det –

från Wagner till Artaud och Autant-Lara har med sina uppsättningar, sina idéer eller teorier bidragit till att avveckla den scen vi fått i arv från renässansen. Lika så har ingenjörerna i snart ett halvsekel utvecklat system som förnekar den klassiska perspektivscenen.

*Vad tror ni om konstruktionen av nya teatrar i Frankrike?*

I tio eller tjugo år, kanske mera, kommer man ännu att konstruera falskt moderna salar. Salar där inredningen eller t.o.m. arkitekturen ger en illusion av modernism. Men ingen kommer att kunna bromsa utvecklingen inom den arkitektur som verkligen är karakteristisk för vår tid. Den nya generationen av artister och ingenjörer kommer att få brottas med en viss orörlighet. Vi har redan fått se inte bara projekt utan också färdiga konstruktioner av en dynamisk uppfattning. Flexibla teatrar för det första (Tyskland, U.S.A.), en blygsam men ingalunda betydelselös etapp mot »framtidens salong». Roterande salar med scener i ring har konstruerats (Finland, Tjeckoslovakien, Frankrike, U.S.A., Sovjet). Och vi kommer inom kort att få se än mer omstörtande projekt och byggnader.

*Känner ni ett behov av experimentverksamhet i dekor- och teaterkonst? I vilken utsträckning och vilken form kan man tänka sig den förverkligad?*

Experiment och praktiskt utförande är en svår uppgift med två aspekter. Den ena är ett konstnärligt problem, den andra en ekonomisk fråga. Utan forskning och utan erfarenhet finns ingen konstnärlig produktion. Den skapande inspirationen är synonym med aktiv meditation. Teorin har behov av att bekräftas av erfarenheten. Konsten liksom vetenskapen framskrider i »laboratoriet». Den moderna föreställningen med sin invecklade karaktär fordrar ett konstant experimenterande och nya praktiska lösningar. Några länder har redan förverkligat ett konstruktivt program i denna riktning och har också nått resultat. På andra håll har varken den ekonomiska strukturen eller de maktbävande instanserna tillåtit uppkomsten av de nödvändiga betingelserna för en konstruktiv konstnärlig produktion. Utvecklingen har lämnats åt slumpen.

Men vi får inte heller överskatta en alltför fast organisation och komma ihåg att varje område alstrar sina specifika skapelser.

*Hur karakteriserar ni era egna uppsättningar?*

I mina senaste föreställningar har jag försökt upprätta nya relationer mellan skådespelare och publik. I Mallarmés »Coup de Dés» placerade jag skådespelarna och belysningsarrangemangen både på scenen och i salongen för att översätta diktens form och typografi. Därigenom uppstod ett slags stereofonisk och polyvisuell aktion som rätt väl motsvarade den idé Mallarmé uttrycker i sitt företal. I Michel Butors »Mobile» i Liège var uppsättningen i



31

31) I. ISOU: *Sjonglørenes tog*.

32) S. MALARME: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

stort sett av samma natur, men ämnet krävde dessutom filmprojektioner i cine-mascop och ett flertal projiceringar i hela salongen. Vad beträffar föreställningen på den rörliga teater jag konstruerat i Paris (rund scen omslutande publiken i en central, roterande salong) rörde det sig om ett slags verbalt, musikaliskt och plastiskt féeri. Skulpturer – av Brancusi, Pevsner och Jacobsen – stod uppställda på rörliga podier runt omkring publiken och levandegjordes i tur och ordning tillsammans med musik, belysning och inslag av poesi. Varje åskådare hade olika synfält och samtidigt såg var och en föreställningen i dess helhet. Denna inställning till uppsättningen är personlig för mig, den svarar mot en inre övertygelse. Natur-

ligtvis förutsätter detta sätt att presentera en föreställning en speciell estetik. Den har sina lagar som jag varje gång försöker definiera. Den fordrar en särskild teknik som motsvarar den. Jag vet inte om den nyaste tekniken i allmänhet påverkar det konstnärliga skapandet och i vilken mån den har influerat detta. Men hur som helst existerar denna teknik i och för sig, det kan ingen förneka. I viss mån ger den också upphov till en föreställningsform som motsvarar den. Detta utgör i alla fall ett annat men kompletterande problem, tycker jag, det är för tidigt att dra några slutsatser. Manifestationer som förefaller mycket olika slutar ofta med att påminna om varandra eller mötas då de kommit på ett visst avstånd.

32

