

Grymhetens teater (I Manifest)

Av Antonin Artaud

Man kan inte fortsätta att prostituera teaterns idé, som äger värde endast genom en magisk och ohygglig förbindelse med verkligheten och faran.

Ställd på detta sätt bör teaterfrågan väcka allmän uppmärksamhet, därför att det är underförstått att teatern — genom sin fysiska sida och genom sitt krav på uttryck i rummet, som egentligen är det enda verkliga — tillåter konstens och ordets magiska möjligheter att utövas organiskt och i sin helhet som ombildade andebesvärjelser. Av allt detta framgår att man inte kan återskänka teatern dess specifika handlingsbefogenheter förrän man gett den ett eget språk.

Dvs. att det i stället för att gå tillbaka till texter som anses definitiva och heliga framför allt är viktigt att bryta teaterns underkastelse under texten och att återfinna idén om en sorts unikt språk, halvvägs mellan gest och tanke. Detta språk kan endast definieras genom det dynamiska uttryckets möjligheter, som i rummet sätts i motsats till den skrivna dialogens. Vad teatern ännu kan suga ut ur ordet är dess möjligheter till expansion utanför det skrivna, till utveckling i rummet, till en upplösande och vibrerande inverkan på känsligheten. Det är här som betoningarna, det bestämda uttalet av ett ord kommer in i bilden. Förutom ljudens auditiva språk verkar här föremålen, rörelsernas, attitydernas och gesternas visuella språk, men på villkor att man vidgår deras betydelse, deras fysionomi, deras sammansättning så att de förvandlas till tecken och genom att dessa tecken blir ett slags alfabet. Då teatern blivit medveten om detta språk i rummet, ett språk sammansatt av ljud, skrik, ljus och onomatopoetiska ord är den skyldig sig själv att organisera det genom att göra personerna och föremålen till sannskyldiga hieroglyfer och genom att använda sig av deras symbolism och deras inbördes överensstämmelse med alla kroppsdelar och på alla plan.

För teatern rör det sig alltså om att skapa en ordets, gestens och uttryckets metafysik med avsikt att bryta ut den från ett psykologiska och mänskliga stampande på stället. Men allt detta är utan verkan om det inte bakom en sådan ansträngning ligger en verklig metafysisk frestelse, en åkallan av vissa ovanliga idéer, vilkas öde är just att inte kunna begränsas eller ens formellt tecnas. Dessa idéer som snuddar vid Skapelsen, Framtiden och Kaos och alla är av kosmiskt slag förser oss med ett första begrepp om ett område som teatern blivit totalt främmande inför. De kan skapa ett slags spänningsfylld ekvation mellan Människan, Samhället, Naturen och tingene.

Problemet är för övrigt inte att direkt framställa metafysiska idéer på scenen utan att åstadkomma ett slags frestelser, ge luft och rymd åt idéerna. Och humorn med sin anarki, poesin med sina symboler och bilder ger ett första begrepp om möjligheten att kanalisera det frestande med dessa idéer.

Nu måste man säga något om den enbart materiella sidan av detta språk. Dvs. om alla dess medel och möjligheter att påverka känsligheten.

Det vore fåfängt att säga att det vädjar till musiken, dansen, pantomimen eller mimiken. Det är självklart att det använder sig av rörelser, harmonier och rytmer, men bara i den mån som de kan samverka till ett slags centraluttryck utan vinst för någon speciell konstart. Vilket i sin tur inte innebär att det skulle underlåta att betjäna sig av vanliga händelser och passioner, men det använder dem som en trampolin på samma sätt som den DESTRUKTIVA HUMORN genom skrattet kan bringa förnuftets vanor i samklang med sig.

Men med en helt orientalistisk innebörd av uttrycket tjänar detta objektiva och konkreta teaterspråk till att fastkila och innesluta stämmor. Det genomlöper känsligheten. Genom att överge den västerländska användningen av ord gör den dem till en besvärjelse. Det befördrar rösten. Det utnyttjar vibrationer och andra röstegenskaper. Det får rytmen att hårt stampa iväg. Det valsar ut ljud. Det syftar till att hänföra, förslöa, förtrolla eller hejda känsligheten. Det utlöser känslan för en ny lyrisism i gesten, som genom sitt utslungande eller sin vidd till slut övergår till ordens lyrisism. Det bryter äntligen det intellektuella beroendet av orden genom att ge den en känsla för en ny och djupare intellektualitet, som döljs bakom de gester och tecken som upphöjts till värdigheten av vissa andebesvärjelser.

Ty all denna magnetism och poesi och dessa direkta möjligheter till förtrollning skulle inte betyda någonting om de inte hade till uppgift att fysiskt sett sätta anden på spåret efter någonting, om den sanna teatern inte kunde ge oss en känsla av en skapelse, som vi bara känner från en sida men vars fullbordande ligger på andra plan.

Och det har föga betydelse att verkligen erövra dessa andra plan med förståndets, dvs. med intelligensens hjälp, det är att förminska dem, och detta har varken intresse eller mening. Vad som betyder någonting är att känsligheten med säkra medel göra förmögen till en finare och djupare förnimmelse, och detta är målet för magi och riter, av vilka teatern bara är ett återsken.

TEKNIK

Det rör sig alltså, i ordets verkliga betydelse, om att göra teatern till en funktion: något lika lokaliserat och exakt som blodcirkulationen i artärerna eller den till synes kaotiska utvecklingen av drömbilder i hjärnan, och detta genom att effektivt fångsla, att verkligen förslava uppmärksamheten.

Teatern kan inte bli sig själv igen, dvs. skapa möjlighet till sann illusion om den inte förser åskådaren med drömmar lika trovärdiga som en kemisk fällning, där hans smak för brott, hans erotiska tvångsföreställningar, hans barbari, hans chimärer, hans utopiska känsla för livet och tingen, ja, t.o.m. hans kannibalism strömmar ut på ett inre men därför inte inbillat och illusoriskt plan.

Med andra ord bör teatern med alla medel eftersträva att återställa inte bara alla aspekter av den objektiva och deskriptiva yttrevärlden utan också av den inre, dvs. av människan metafysiskt betraktad. Bara på detta sätt tror vi att man än en gång på teatern kommer att kunna tafa om fantasins rättigheter. Varken Humorn, Poesin eller Fantasin betyder någonting om de inte genom en anarkistisk förstörelse, som frambringar en oerhörd formflykt som blir skådespelets kärna, organiskt lyckas återställa människan, hennes föreställningar om verkligheten och hennes poetiska plats i den.

Men att anse teatern som en psykologisk eller moralisk funktion i andra hand och tro att drömmarna själva bara är en ersättningsfunktion är att förminska såväl drömmarnas som teaterns djupa poetiska räckvidd. Om teatern liksom drömmen är blodtörstig och omänsklig är det i mycket högre grad för att oförglömligen manifestera och förankra hos oss tanken på en värdelig konflikt och en spasm, där livet i vårt ögonblick genomskärs och där allt i skapelsen reser sig och motverkar vårt tillstånd som välanpassade varelser, för att på ett konkret och aktuellt sätt vidmakthålla de metafysiska idéerna i några Fabier, vars inneboende hemskhet och energi är nog för att bevisa ursprunget och varaktigheten i väsentliga livsprinciper. Då det förhåller sig så ser man att detta nakna — inte abstrakta, men reella teaterspråk, genom sin närhet till de principer från vilka det på ett poetiskt sätt laddas med energi och genom användning av människans nervösa magnetism, gör det möjligt för oss att överskrida konstens och ordets vanliga gränser, för att sedan aktivt-magiskt och i egentlig mening realisera ett slags total skapelse, där människan bara behöver återta sin plats mellan dröm och yttre händelser.

TEMATA

Det handlar inte om att ta död på publiken genom att syssla med det transcendent kosmiska. Att det finns djupa nycklar till tanke och handling med vilkas hjälp man kan tolka hela föreställningen angår i regel inte åskådaren, som inte intresserar sig för det. Men det är ändå nödvändigt att de finns, och detta är vår sak.

SKÅDESPELET

Varje skådespel bör innehålla ett fysiskt och objektivt element förnimbart för alla. Skrik, klagorop, spöksyner, överraskningar, teatereffekter av alla slag, dräkternas magiska skönhet efter efter vissa rituella modeller, ljusets glans, rösternas inkantatoriska skönhet, harmoniernas förtrollning, sällsynta toner i musiken, föremålenas färg, rörelsernas fysiska rytm vilkas crescendo och decrescendo anpassar sig till pulserandet av välbekanta rörelser, konkreta framträdanden av nya och förbluffande ting, masker, flera meter höga dockor, häftiga ljusförändringar, ljusets fysiska verkan genom att uppväcka associationer till kallt och varmt, etc.

REGIN

Det är omkring regin, ansedd inte bara som en enkel inbrytning av en text på scenen utan som utgångspunkt för allt teater-skapande, som teaterns karakteristiska språk kommer att utkristalliseras. Och det är i användningen och hanteringen av detta språk, som den gamla dualismen mellan författare och regissör kommer att smälta bort och ersättas av en enda Teaterskapare, som får axla det dubbla ansvaret för skådespel och handling.

SCENSPRÅKET

Det gäller inte att avskaffa det uttalade ordet utan att ge orden ungefär den betydelse de har i våra drömmar. För övrigt måste man finna nya möjligheter att nedteckna detta språk, antingen dess möjligheter närmar sig notskriften eller man använder sig av ett slags chifferspråk.

Vad beträffar de vanliga föremålen eller t.o.m. den mänskliga kroppen, upphöjda till tecken, är det uppenbart att man kan låta sig inspireras av hieroglyfbokstäver, inte bara för att skriva ned dess tecken på ett läsbart sätt som gör det möjligt att efterbilda dem som man vill, utan för att på scenen sammanställa deras exakta och direkt läsbara symboler.

Å andra sidan kommer chifferspråket och notskriften att bli värdefulla model för att transkribera röster.

Eftersom detta språks grundval är att ta itu med en speciell användning av tonfallen, bör dess tonfall utgöra en sorts harmoniskt jämvikt, en andrahandsförvandling av ordet, som man måste kunna återge när man vill.

På samma sätt kan våra 10.000 och en ansiktsuttryck tagna som masker etiketteras och katalogiseras med tanke på att direkt och symboliskt delta i det konkreta scenspråket; och detta deras speciella psykologiska användning förutan.

Ytterligare kommer dessa symboliska gester, masker, attityder, individuella eller gemensamma rörelser – vilkas otaliga tolkningsmöjligheter utgör en viktig del av det konkreta teaterspråket — frambesvärjande gester, upprörande eller godtyckliga attityder och häftiga stampningar av rytm och ljud att fördubblas, ja mångdubblas genom en sorts reflexgester och reflexattityder, framkallade genom mängden av alla impulsiva gester, missade attityder, alla förståndets och språkets miss-tag, genom vilka vad man skulle kunna kalla ordets vanmakt manifesteras, och där ligger en enorm uttrycksrikedom, som vi då och då kommer att ta vår tillflykt till.

Det finns dessutom en konkret musikupplåtning, där ljuden uppträder som personer, där harmonierna bryts itu och går förlorade då orden på exakta ställen kommer emellan.

Från den ena uttrycksmöjligheten till den andra skapas överensstämmelser och nivåer, och det finns ingenting, inte ens ljuset som inte kan få en bestämd intellektuell innebörd.

MUSIKINSTRUMENTEN

De kommer att användas som föremål och som en del av dekoren.

Nödvändigheten, vad ljudet beträffar, att djupt och direkt påverka känsligheten genom kroppen inbjuder dessutom till att eftersöka ljudkvaliteter och vibrationer som örat är helt ovan vid, egenskaper som de nuvarande musikinstrumenten inte äger och som tvingar oss att åter börja använda gamla, bortglömda instrument eller att skapa nya. De tvingar oss också till att utanför musikens område söka efter instrument och apparater som genom att de uppkommit ur vissa hopsmältningar eller ombildade metalliska legeringar kan uppnå ett nytt omfång hos oktaven och frambringa outhärdliga ilande ljud.

LJUSET — BELYSNINGEN

Den ljusapparat som för närvarande används på teatern är inte längre tillräcklig. Då ljusets speciella inverkan på sinnesstämningen träder i funktion bör man eftersträva ljussvängningseffekter, nya sätt att sprida ljuset i vågor eller fläckvis eller att fyra av det som en serie eldpilar. Färgskalan hos de apparater som för närvarande används måste helt och hållet revideras. För att åstadkomma speciella tonkvaliteter bör man återinföra ett element av finfördelning, förtätning och ogenomtränglighet hos ljuset för att framställa värme, köld, vrede, skräck, etc.

DRÄKTER

Vad dräkterna beträffar bör man, utan att tro att det skulle kunna finnas någon likformig teaterdräkt som passade alla pläser, så ofta som möjligt undvika modern kostym, inte på grund av en fetischistisk och vidskeplig försmak för det antika, utan därför att det tycks helt självklart att vissa tusenåriga dräkter, avsedda för rituella ändamål, trots att de varit moderna vid en viss tid behåller en avslöjande skönhet och apparition på grund av sin närhet till de traditioner som gav upphov till dem.

SCENEN — SALONGEN

Vi avskaffar scen och salong och ersätter dem med en enhetlig spelplats utan avbalkning eller barriär av något slag, som kommer att utgöra den egentliga skådeplatsen för handlingen. En direkt kommunikation återställs mellan åskådare och skådespel genom att åskådaren, som är placerad i handlingens mitt, omväxels och genomkorsas av den. Denna inneslutning stämmer just från salongens utformning.

På så sätt kommer vi, i det vi överger de nu existerande teaterlokalerna, att välja en hangar eller lada, vilken som helst, och bygga om den enligt de metoder som lett till arkitekturen hos vissa kyrkor eller heliga platser och vissa tempel i Övre Tibet. Inom ramen för denna konstruktion kommer speciella höjd- och djupproportioner att råda. Salen skall inhägnas av fyra väggar, utan någon som helst utsmyckning, och publiken som sitter mitt i salongen på ett lägre plan har vridstolar som tillåter den att följa skådespelet, som utspelas rundt omkring den. Frånvaron av scen i ordets vanliga bemärkelse kommer i själva verket att bjuda handlingen att utvecklas i salongens alla hörn. Särskilda spelplatser kommer att reserveras för skådespelarna i vart hörn. Scenerna kommer att spelas framför vitkalkade fondväggar änade att absorbera ljuset. På höjden kommer dessutom gallerier att löpa runt salongsväggarna liksom på vissa primitiva målningar. Gallerierna gör det möjligt för skådespelarna att var gång, handlingen kräver följa varandra från plats till plats i salongen och för spelet att fortlöpa på alla synbara nivåer och riktningar i höjd och djup. Ett skrik som utstöts på ena sidan kan gå grän mun till mun med på varandra följande förstärkningar och moduleringar tills det når andra sidan. Spelet löser upp sin ringdans, utsträcker sin bana från plats till plats, paroxysmer uppstår plötsligt, brännande till på olika platser; och skådespelets sanna illusion kommer då inte mera att vara tomma ord, lika litet som spelets direkta och omedelbara grepp om åskådaren. Ty denna spridning av spelet över en väldig yta kommer att tvinga scenljuset och alla föreställningens beljussningseffekter att gripa tag i såväl publik som scenpersoner; – och flera samtidiga handlingar, flera faser av en identisk handling, där personerna är fastklamrade vid varandra som bisvärmer och uthärdar situationernas alla angrepp, och där alla utifrån kommande anfall av väder och vind kommer att motsvaras av påtagliga möjligheter till beljussning, åska eller vind vars återverkan åskådaren får känna av.

I vilket fall som helst kommer en central spelplats att reserveras, som utan att direkt tjäna som scen, bör kunna tillåta spelets huvudströmningar att flyta samman och återknytas var gång det blir nödvändigt.

FOREMÅL — MASKER — REKVISITA

Dockor, enorma masker och föremål med underliga proportioner kommer att dyka upp på samma sätt som verbala bilder, dessa kommer att betona den konkreta sidan av varje bild och uttryck — medan å andra sidan det som vanligen kräver en objektiv framställning på scenen smusslas undan och döljs.

DEKOREN

Dekoren kommer att avskaffas. För att ersätta den räcker det med hieroglyfpersoner, rituella dräkter, tio meter höga figurer som föreställer Kung Lears skägg i stormen, musikinstrument i mänsklig storlek, föremål med okänd form och ändamål.

NUET

Men, kommer man att invända, en teater som är så långt från livet, från händelserna, från de aktuella intressena... Från nuet och dagshändelserna, ja! Från det djupa i dessa intressen och från det som är några få människors angelägenhet, nej! Och i ZOHAR är berättelsen om Rabbi Simon som brinner som eld lika aktuell som elden.

VERKEN

Vi kommer inte att spela skrivna pjäser, men runt kända temata, fakta och verk tänker vi pröva en direkt regi. Selongens själva art och disposition kräver ett stort skådespel, och det finns inget tema, hur omfattande det än må vara som vi inte kan ge oss i kast med.

SKÅDESPELET

En uppfattning om det totala skådespelet måste uppväckas. Problemet är att få rummet att tala, att höra och utfylla det; på samma sätt som minor insprängda i en slätt klippvägg plötslig kan få geysrar och eldkvistar att slå upp.

SKÅDESPELAREN

Skådespelaren är på samma gång en ytterst viktig del av det hela, eftersom föreställningens framgång beror på hur effektivt han spelar, och en sorts passiv och neutral beståndsdel, eftersom han strängeligen fräntas allt personligt initiativ. Det är för övrigt ett område, där det inte finns några exakta normer; och mellan skådespelaren som man avkräver att kunna åstadkomma några enkla snyftningar och talaren som måste ha förmåga till personlig övertygelse ligger allt som skiljer en människa från ett instrument.

TOLKNINGEN

Skådespelet kommer från början till slut att vara som ett chifferspråk. På så sätt går ingen rörelse förlorad, och alla rörelser lyder under en rytm; och då varje person är extremt stiliserad kommer hans gester, utseende och dräkt att framställas i ett förklarande ljus.

FILMEN

Mot den grova visualiseringen av det som finns svarar teatern genom poesin med bilden av det som inte finns. För övrigt kan man i handlingshänseende inte jämföra en filmbild som, hur poetisk den än är, begränsas av filmremsan och teaterbilden som lyder livets alla krav.

GRYMHETEN

Utan ett element av grymhet som grund för varje skådespel är teatern inte möjlig. I det degenerationstillstånd som vi befinner oss är det genom huden man måste låta det metafysiska tränga in i själen.

PUBLIKEN

Teatern måste finnas först.

PROGRAMMET

Vi tänker utan hänsyn till texten iscensätta följande:

- 1) En adaption av ett verk från Shakespeares tid helt i överensstämmelse med vårt nuvarande tillstånd av inre oro, aningen det blir en av Shakespeares apokryfiska pjäser som *Arden of Feversham* eller vilken som helst från den tiden.
- 2) En pjäs med extrem poetisk frihet av Léon-Paul Fargue.
- 3) Ett utdrag ur *Zohar*: Berättelsen om Rabbi Simon som äger en eidsvådas outsläcktliga våldsamhet och kraft.
- 4) Historien om Blåskägg rekonstruerad enligt arkiven med en nytolkning av erotikens och grymhets.
- 5) Stormningen av Jerusalem enligt bibeln och historien; med dets blodröda färg som dryper och en känsla av uppgivenhet och panik, märkbar, t.o.m. i ljussättningen; och å andra sidan profeternas metafysiska dispyter med den fruktansvärda intellektuella upphetsning de skapar och vars återsken på ett fysiskt sätt studsar tillbaka på Konungen, Templet, Pöbeln och Händelserna.
- 6) En berättelse av Markis de Sade, där erotikens skall transponeras, allegoriskt framställd för att framhäva en våldsam exteriorisering av grymhet, medan det övriga döljs.
- 7) Ett av flera romantiska melodramer, där det otroliga blir ett aktivt och konkret poetiskt element.
- 8) Büchners *Woyzeck*, som reaktion mot våra principer och som skolexempel på vad man sceniskt kan utvinna ur en exakt text.
- 9) Verk från den elisabethanska teatern som berövats sin text och av vilka vi bara behåller den tidsenliga utstyrseln, situationerna, personerna och handlingen.

Oversatt av Marianne Ahme.

17

17. Tegningen visar Artauds ideer om teaterarkitekturen. Det finns en scen i mitten och en ringscen runt tillskuerne som sitter på bevegelige stolar och kan följa handlingen som foregår både i midten och rundt dem (tegning reproducerat fra Scénographie Nouvelle, Aujourd'hui, Paris 1964).

