

Den desinkarnerade skådespelaren

Av LOUIS JOUVET

Detta fragment är hämtat från: Louis Jovet, *Le Comédien Desincarné*, Flammarion Editeur ©, 1954.

4. juni 1943.

Vad tjänar det till att blunda för fakta? Jag gör varje dag anteckningar om mitt yrke, jag försöker sammanbinda dem, ordna dem, och undan för undan märker jag att jag går längre än till de enklaste problemen, att det praktiska arbetet fått mig att resonera och att min nyfikenhet och mina forskanden sträcker sig bortom, utöver yrkets gränser för att försöka nå fram till en helhetsuppfattning.

Detta är illusion och förfäring, men jag tror att det är någonting som alla som utövar ett yrke eller ett ämbete med begärelse för det gör.

Än söker jag för att rättfärdiga mig och genom en ännu större förfäring kunna lägga fram dem för andra en titel, ett skäl, en plan till alla dessa anteckningar och reflexioner så att de skall ha någon mening. Det är verkligen bevisat på att man i detta obegränsade sökande aldrig når något mål. Vårt yrke är ingenting annat än en ständigt illusion. Att leva i illusionen och vilja finna dess skäl, dess orsaker, vilja förklara dessa yttlingar, är det inte ytterligare en illusion som lagts till dem som vi lever av? Illusionspleonasm vore kanske en bättre titel.

Än berättar jag mig med vilbehag att det skulle vara nyttigt för nybörjare att känna till dessa forskanden, än, då jag är vid häftigare humör, börja jag skriva ned dem med avsikt att förlöjliga dem som skrivit före mig. Jag vill då visa att deras kompetens är följligt liten eftersom den inte är professionell som vår egen. Än roar det mig att föreställa mig att teaterns aktuella situation, till följd av de händelser och den omvälvning som radion och filmen redan i morgon kommer att föra med sig, behöver preciseras på det område där skådespelaren då författarna förmår honom i stället, hör ta sina uppgifter och sin värdighet i besittning för att värna om utövandet av sitt yrke och de intressen som är inbegripna i det. Det finns inte en dag utan att jag för mig själv vänder och vrider på möjligheten att göra mig av med dessa anteckningar genom att publicera dem i en eller annan form, och det är kanske vad jag förgäves söker efter.

Igår morse då jag läste Ploins Pouvoirs kom jag därigenom plötsligt att upptäcka ett annat arbets sätt följande kväll så jag tog att den bästa presentationen och den elegantaste uppställningen skulle vara att gruppera mina nuvarande idéer och anteckningar så att de strålade samman mot en kändedom om teatern vad vår epok beträffar.

Jag sade mig: låt oss visa farornas instabiliteten i den nuvarande teatern och låt oss varsko skådespelarna, som är de enda som kan göra någonting annat för att råda bot på detta, låt oss åtminstone varsko dem om de faror som de själva löper, om nödvändigheten att precisera detta odefinierbara yrke som trotsar förklaringar, regler och fager och om vilket de, åtminstone genom egen erfarenhet, vet hur ovälsämligt det är. Låt oss få dem att konstatera den frånvaro av kunskap som finns i vårt yrke; med undantag av några handböcker som berör lagstiftningens seder och bruk och två eller tre textkon utarbetade av människor utan anlag, med undantag om föräldrade trakter om maskineriet eller om urmodig dekor (där vi emellertid på nytt måste lära oss vad våra föregångare inte brytt sig om och låtit gå förlorat), med undantag av knappt några verk om den dramatiska arkitekturen finns det ingen viktig fast utgångspunkt för teatern; bara Diderot har efterlämnat ett dokument om konsten att spela, och ändå måste man invända att det aldrig funnits skådespelare av ett så skarpt avgränsat och absolut slag. Vid den tidpunkt då forskarna överallt från börja villna om ett mindre fäffänt egoistiskt nit än förr, och då de lärde i sina arbeten drömma om den nytta vi kan få av dem, vid den tidpunkt då det tycks nödvändigt att det inrättas en teatervetenskap är det av nytta att vi orienterar oss åt detta håll. Jag är redan sedan länge inriktad på detta.

Teatern, enda jag mig, håller sig kvar i tider av bankrott eller övergångsperioder endast genom skådespelaren. De inkörsktanden som han begär i dessa perioder, det övervägande inflytande han tillskrivs sig är av nytta för att skydda yrket, hans handel, denna traditions fortbestånd. Men det handlar inte bara om att värna om vårt yrke, man måste också se klart, åtminstone försöka förutse framtiden.

Det nya som filmen fört med sig är av avsevärd betydelse. Under de trettio århundraden som vi haft teaterföreställningar har lagen upptäckt, ingen uppfinning givit ett sådant eko, varit så omvälvande - det är ett nytt organ, sprunget ur teatern, det medger jag, en fabrik för dramatisk konst som på ett ögonblick blir universell; teaterns lilla hantverkskär behåller ännu för sig sin aristokrati som en liten hantverkare som hittills inte haft någon annan konkurrens, men redan här denna nya uppfinning gjort en effekt, och det är inte slut än. Den har skaffat den dramatiska konsten nya adepten, kvantitativt sett har antalet skådespelare i förhållande till ett lands invånare ökat i avsevärt mått, fem eller sex gånger, kanske mer - jag känner inte till siffrorna; den har redan löst teaterns blodstockning, gjort den fattigare och därigenom renare, i det den genom sin charin, sitt guld och sin reklam dragit till sig ett antal tvivelaktiga talanger; de stora poeterna andas lättare i våra byggnader som förr var belamrade av medelmåttor; begävningsarna framtänder och avstörjer sig vid dessa tillfällen, men denna ränning, denna sammanstötning mellan film och teater som den senare dragit nytta av genom att förödelas, kommer den att fortsätta? Kommer teatern inte att avtynas? Bör den ingå i förening med filmen, och vad kan den göra för filmen? Vi skådespelare får inte sätta det ena i motsat till det andra, men det är nödvändigt att veta att det lösta yrket är vår laster, att vårt yrke nödvändigtvis börja med teatern.

Skådespelaren måste då förstå att han har en roll inom teatern som överträffar alla dem som han spelat eller någonsin kommer att spela, vackrare än alla och ur vilken alla andra roller kommer att härka sig; det handlar om de plikter han har gentemot teatern, de klassiska författarna, de moderna författarna, poeterna, publiken, denne rollpersonreligion, de dramatiska kunskaperna i egentlig bemärkelse; han måste förstå att tiden är förbi för den gamla liktändiga egotemen, att han, om han inte vill förlora detta, är den förste som är hotad, t.o.m. om han i morgon kommer att lyckas på denna andra nya väg.

Det finns ingen dramatisk konst och utbildning för honom utom på teatern.

När författarna undan för undan gjort bankrott utan att lämna efter sig några varaktiga regler - och detta sedan 1600-talet - när dessa regler inte längre är något annat än löjliga små skenbilder av en förloren teknik (och jag talar inte bara om diktionen, gesterna, regin och hela den sceniska apparaten, för vi har inte kommit två fingerbredder längre på det området än man hade på 1600-talet, jag talar om det dramatiska sinne som förfallit, kommit ur bruk; våra förfäder, 1600-talets skådespelare, spelade utan vetenskap, som okunniga, men de var "mästare", idag "vet" man lite grand, man vet att diktionen och rytmen och andningen är delar av vår konst; men man kan inte bruke dem; om man vet namnet på en sak så har användningen av den gått förlorad. På 1600-talet rådde det motsatta förhållandet; när (jag upprepar) författarna undan för undan gjort bankrott och V. Hugo behövt Fredrick Lemaitre för att triumfera, och Sara Bernhardt och Coquelin är nödvändiga för Sardou, och Talma genom sitt "kejsarliga" gent överträffar teaterkunskaperna är det för att teatern är sjuk och bara håller sig uppe genom sina skådespelare.

Allt kommer att förändras i morgon, låt oss vara beredda på denna förändring genom att bli medvetna om våra plikter, om vår roll, genom att känna våra sysslor och vårt yrke, genom resolut överge alla små sekundära frågor, alla syndikala bekymmer, obetydliga problem som inte är några problem och har vänt oss bort från det verkliga problemet, känslornas och de dramatiska idéernas triumf.

Skall teatern och vi med den bli ett slags mindre nationellt universall industri, där vi bara kommer att vara enheter liksom arbetarna i de fabriker där man arbetar vid rullande band. Kommer ettans produkter hädanefter att vara syntetiska och konstgjorda material, konfektionsydd genom kollektiva koordinationsmetoder, och kommer publiken att förlora också sin bedömningsförmåga, vilken utgör dess dygd, och sina individuella värden för att bli denna kompakta massa, hjorden som man kommer att utfodra alltefter beslutet från dem som kommer att vilja förändra den enligt sina behov att dirigera den och använda sig av den? Kommer den dramatiska konsten att bli ett system för att ge moralisk näring eller tendenslösa uppfostran åt massorna? Kommer den att avseväg sig sitt förmått, sin mening, sin känslomässiga över skådespelaren som har sin tria vilja?

Det är uppenbart att bland de institutioner som nu är hotade är teatern en av dem som ligger i främsta rummet. Filmen skulle inte

kunna lämna statemakterna ilågiltiga. "Men" borde också sysselsätta sig med teatern och om man inte gör det och den inte snart finner några stora poster kommer den att bli mycket blodfattig och sjuk.

Det nuvarande kriget pågår inte bara mellan flygplan och kanoner, det har som insatsen, den mänskliga andens frihet för vilken teatern hittills varit ett av de starkaste citadellen.

Bland alla de monument som rests till andlig kult är teatern ett av de äldsta och viktigaste. Ingen politisk tribün har ett likaande oberoende, en jämförbar oegennyttia, en större adel.

I dag har filmen plötsligt fört den dramatiska konsten till en så hög grad av popularisering och kommersialisering att alla som älskar teatern bör ställa sig frågan om dess existens. Filmen har nyss skakat om den dramatiska konsten, dess lagar, dess seder, med en oanad snabbhet och framgång. Innerst inne är jag inte orolig för teatern, jag älskar den alltför högt och jag känner alltför väl dess överlägsenhet och verkliga makt, den är för mig en andens religion; men jag är inte säker på att alla som utövar yrket eller lever av den just nu är lika övertygade,

att vi inte blir tvungna att gå igenom några plågsamma år av fattigdom i alla avseenden och det är detta man måste tala om och varna dem som kommer för.

Då finns det en plan för att placera mina idéer och anteckningar:

Försvar för och illustration av teatern och skådespelarens värdighet 1943.

Om dessa beslut är onödiga kan de åtminstone inför år 2020 - det är inte mer än 57 år dit - beskriva sinnessillståndet hos en skådespelare 1943 i den skakande tid vi går igenom och även den slags nyuppfinnande, återuppväckande av teatern, sådan som jag länge, med tålmod, och med en ömhet som när mig, gläder mig åt att återfinna och återupptäcka den för att bättre älska dem som man velat få mig att älska, de franska klassikerna.

Nå, det är sent, jag har inte kommit längre, allt detta är förvirrat och dimmigt som vanligt. Jag har skrivit för mycket, jag är trött, och jag vågar inte ens läsa om vad jag skrivit.

Medellin (Columbia) - Kl. 3 på morgonen.

FRÅGOR OM TEATERN

Är det det efemära i teatern som får mig att ana något större bakom det?

Är det dess nedrigheter, dess fattigdomar som får mig att söka efter kompensationer?

Är det en önskan att bestå, att överleva, som får mig att se någonting andligt i den, en renässans?

☆

Teatern påbjuder en förändring, subtil, långsam men allvarlig. Vilken är den?

Vilken bör den vara om inte en förändring till en smula inre liv? att uppnå ett högre medvetande om vår existens, om det osynliga?

Naturligvis kommer teatern på detta sätt att bli andlig, men den är det inte av naturen.

Jo, den har alltid varit det, t. o. m. i det värsta, t. o. m. i den provocerade och chockerade åskådarens indignation.

Man drömmer på teatern, det är någon annanstans som man bör vakna, säger Rilke ungefär.

„Livet är bara drömmen om en dröm, men det är någon annanstans som man är vaken”.

Teatern är en av dessa bikupor där man förvandlar det synliga honung för att göra den osynlig.

☆

Skapande, människors upplifning för att nå ut över deras sysslor. Sökande efter ett högre uttryck i det andliga.

Olika betydelse i varje epok.

En dröm avtalad eller utarbetad i en förströelse, en konstlad eller framkallad sömn. Organisk förströelse, en appel från själen eller sinnen?

Ett återgivande av deras eget liv eller bilden de gör sig av det.

Ett befolkande av deras ensamhet eller deras inre tomhet. En besvärjelse för att bekämpa vart och ett av de spöken som bebö dem.

Offer, trollkonst, genom förhållande av vaxdockor som man kallar rollpersoner eller hjältar, offer för att lugna dessa andar genom att förkroppsliga dem?

En barnslig lek som varken går längre eller högre än barnens lek.

Ingen har ännu brytt sig om att dra upp gränserna för dessa aktiviteter och de som försökt har begränsat sig till att finna speciella orsaker och förklaringar, som emellertid aldrig fyller den ofantliga tomheten runt denna fråga.

Vid världens ände kommer det fortfarande att finnas människor som sitter på bänkar och genast förpassas till ett annat kungarike.

Det viktiga är att den teater där de sitter inte är alltför långt borta från andens kungarike.

Teatern är till för att lära människor att det finns något annat än det som händer runt omkring dem, än det som de tror sig se eller höra, att det finns en avigsida till det som de tror vara rätsidan på saker och människor, för att avslöja dem för sig själva, för att få dem att ana att de har ett odödligt sinne och en odödlig själ.

Hur? på vilket sätt? Detta angår mig inte längre, eller rättare sagt, det angår mig, men i rollen som förmedlare.

Åtminstone är teatern till för att mystifiera sig själv och andra: jag menar inte att missbruka lättrogenhet för skojs skull men att skapa kontemplation, extas, meditation för att initieras i de mysterier som omger oss och som vi bär i oss (mystagogi).

Mysterium, dogm eller religiöst faktum, som är otillgängligt för förståndet, hemlighet.

TEATERNS SOMN

En framlagd, översatt dröm som den erbjuder med större eller mindre framgång. Teatern bemäktigar sig åskådarens medvetande för att lugna, söva eller väcka honom. Dramatisk känsla. Den verkliga teaterkonstens sömn.

Man kan inte lysa upp någonting utan att förmörka den andra sidan. Liksom ett ljus som då det flyttar sig för att avslöja föremål i mörker i det ögonblick då det rör sig kastar de föremål det nysa lyste upp i ett nytt mörker.

Jaget och självet.

KALLELSE

Det går inte en vecka utan att ordet kallelse ringer i örat. Vad fan är jag här för? Vilken käpphäst, vilken egendomlig anomal, vilken oordning som kyrkofäderna säger har fått mig i denna levnadsställning att vilja apa efter eller härma?...

Och varför sitter de själva där i salongen och tittar på mig?

- Vilken nyfikenhet? Vilken känsla av hån når mig och degraderar mig plöteligt?

Och författarna, varför skriver de? Detta lössläppta raseri, denna ömhet, dessa bekännelser? Vad tjänar det för syfte för dem? ... Vilken egendomlig smak för att uppfinna, att provocera? att ytterligare komplicera och utveckla?

Det är samma böjelse, samma behov; en nödvändighet att existera, att verkligen leva bättre än i det verkliga livet, i en högre verklighet.

Det är den dramatiska kallelse som är gemensam för alla människor, en instinkt som får dem att "dramatisera", dramatisera sig själva och det som omger dem vars mening de aldrig lyckas nå fram till, att "deja med sig" - ett tvång att kommunicera och deltaga och också en böjelse för att förklara sig för sig själv och andra och att förstå sig själv och helt enkelt förstå varför man älskar och lider, lever och dör i det evigt och ständigt oförklarliga i vårt liv. Ett sätt att vilja gå tillbaka till källorna, att uppväcka dem, att upptäcka dem och att ge en bild eller ett ansikte åt det man kallar ödet.

Det är den röda tråd man måste finna, den bryts oupp-hörligt, den finns inte. Det är en ordning var man än går in och där det knappast finns någon annan utväg än att cirkulera i det man undviker, stöter tillbaka vissa attityder. Det finns inga regler, inga lagar. Om inte denna inre alltyd, detta uppförande som består av ansträngning, uppmärksamhet, en förkrosselse, en **uppriktighet** (människokärlek, utbyto, medkännande, medlidande) här kommer ordet, likvärdighet mellan sig själv och andra, genom hänsyn och respekt för andra och sig själv, ett sätt att framlägga sig själv, att erbjuda sig, ge sig, överge och förlora sig själv i kärlekens kanaler mest beundransvärda genositet.

Det börjar så: ge sig, överge och förlora sig själv, och när man har praktiserat länge, blint, då och då med flyktiga ljusglimtar, förmöjelsor av detta tillstånd, av detta fenomen, i handlingens och upphetsningens ordning (där ambitionen när allt kommer omkring uppkastas och mätas) efter all kritik, fattigdom, armod, hån, allt som är förödmjukande, återfinner man sig renad av ett långt yrkesutövande eller av flitig reflexion med denna beundransvärda slutledning för ögonen: ge sig, uppge och förlora sig själv, en effektiv självdestruktion, ett intet som är det yttersta resultatet av varje perfection, i något högre som man måste anse som ett slut, som ett mål för den mänskliga aktiviteten och som utan tvivel är dess verkliga början. En sann födelse.

Allt börjar med något som liknar egoism, fåfänga, anspråk, och där man ibland stannar kvar, stagnerar. Men det är en nödvändig utgångspunkt, och det djupaste, orsaken, instinkten själv till denna passion, denna mani. Denna praktik är det ädlaste av allt som mänskligheten har kunnat uppenbara eller viltna om sina strävanden, sina önskningar, sin mänskliga kallelse som uttrycka på teatern då den når sin fullhet och sin renhet, när den lyckas lämna ifrån sig som en bottenlös sin fattigdom och sitt sakläge.

Människans villkor sammanfattas mellan denna utgångspunkt och denna slutpunkt, i denna ansats, detta uppbrott, denna exodus från sig själv för att nå det slutliga målet som alla efterträvat, detta tillstånd av sublimering, av avhändande och ägande någon annanstans i stället som är det asketiska livets kröning. Här göra den alkemiska operationen, destillation i ordning (utan ordning, utan princip), allt är på ett farligt sätt satt på spel. Det är inte möjligt att undvika att det i denna destillation kommer produkter, känelor, sekundära och vulgära förmöjelsor; alla passioner är i rörelse, och ibland stannar man. Där ligger den dödliga, brottliga faran i denna alkemiska övning, trollkarlsyrke, magi som när man får hörd att röra på sig med ögonblick då man inte tror på det, då man uppfattar sig som barnslig. Då man själv förstör övningen, spelet.

☆

Kallelse. Skilja sig från mängden. Ett slags romantik. Avlägsna sig från en belåten **medelmåttighet** som ingenting

söker, som inte märker något **problem** utom vad beträffar pengar eller välfärd. Välja till förmån för de två vägarna mot **poesi** och **friheten**, som Flaubert säger att det finns en allmän och ständig sammansvärjning mot. Önskan om **vänskap**, om **lycka**; fly från den onaliga atråvhet som man känner hos sig själv, den outhärdliga intimiteten.

Hos några också en böjelse för parodin, för ironin, vredens lura-hungern, revolt, att inte vilja ta sig själv och i synnerhet inte andra på allvar. Att uttomma sin bitterhet. Avsmak för borgerligheten vid vissa epoker. Att kunna bli indignerad, häna. Tanken och hjärtat skiljer sig aldrig riktigt från varandra. Otålig spark åt påtvingade övertygelser. Ungdomsromantik. Också allt smickrot som förklarar och uttrycker. Slavmarknad. Smak för lyx, för vinningen, för kärleken. Då man inte kan gå någon annanstans går man på loatern. **I stället för att avlägsna sig förenar man sig.**

☆

Kallelse. Leva det liv i oss som vi inte har levt och som vi kanske inte kan leva.

Upplösa sig i drömmen.

☆

Varje skådespelare är i början en diletterant, en amatör; och det finns få som lyfter sig över detta stadium; det är vad som orsakar de flesta fel man finner hos dem och som de förvånar sig över.

☆

De ser, de dömer bara genom sig själva, genom de effekter de gör och den framgång de röner av detta.

De är i denna fas blinda och döva.

☆

Den som känner sig ha Perdicans eller Hernanis själ och vars kropp förnekar och upplöser hans atråvanden.

Det är inte en kallelse, det är en ambition.

Det är inte en önskan att tjäna andra utan att tillfredsställa sig själv.

☆

Man spelar Teater därför att man har en känsla av att aldrig ha varit sig själv, att inte kunna vara sig själv och att man äntligen kommer att kunna det.

Det finns många kallelser mellan detta missnöje med sig själv och denna högmodliga vilja att vara sig själv.

☆

"Äntligen förstår han sig själv. Det är förmodligen nog för honom."

F. JAMES.

☆

Början till teaterkallet, böjelsen för det dramatiska. Finna i djupet av oss alla, skådespelare eller åskådare, smaken för någonting annat och avsmaken för någon annan.

☆

Denna tomhet som de känner alltifrån början av sin karriär och som de lever av.

Det är rättet att fylla den som det bör vara frågan om.

☆

Teaterhygien. Det är det **tråkiga i att vara sig själv** för skådespelaren och åskådaren.

"**Känsla av att vara en vana och att leva en kännbar icke-existens**". P. Valéry.

Känsla av att inte vara i tillräckligt hög grad, för att komma bort från detta spelar skådespelaren teater, åskådaren går dit.

☆

To live in a lie.

De olika slagen av förströelse finns i de olika sätt på vilka man använder sig av lögnen.

En teaterrepok med sina författare, sina skådespelare och sin publik, dömer sig själv genom sitt sätt, sin fason att ljuga,

genom helheten av de tillvägagångssätt de använt för dessa föreställningar,

den attityd de har för att göra det,
de regler de använt för detta spel.

Överenskommelserna, pakterna, med ett ord **konventionerna**,

konventioner som består skapar en tradition.

☆

Var är lögnen i teatern?

Var är sanningen i teatern?

1) Vem är det som ljugar?

Det är skådespelaren.

Nej, det är åskådaren, eftersom han vet att vad han ser inte är sant. Och skådespelaren ljugar inte för han är tvungen att tro för att spela. Låt oss ställa frågan på annat sätt.

2) Vem är det då som tror, den som är tillförlitlig?

Då är det skådespelaren.

Nej, ty han skulle inte kunna spela om han misstog sig helt, och det är åskådaren som genom sin tro underlättar och tillåter hans lögn.

Låt oss än en gång ställa frågan på annat sätt och låt oss nu söka

3) Den som tror och ljugar på samma gång.

Skådespelare och åskådare utan tvivel. Båda: nej, inte på samma gång.

Det är bara skådespelaren som kan missta sig genom att skriva sitt verk med en uppriktighet som man inte kan (sönderdelat) analysera.

4) Var finns då sanningen enligt er åsikt?

Jag vet inte, svara ni, och jag säger:

Detta är teatern.

☆

Kallelse.

Vara någon. Men vad? Vem?

På teatern uttalar man sig som prov. Rollpersonerna är provostena.

☆

Vara det man är.

Bli det för vilket Gud har valt en. Jeanne d'Arc.

☆

Vårt **andliga** liv finns inte utanför vårt **organiska**. De ingår i en och samma helhet.

☆

Det finns en arvsrätt från oss till oss själva.

☆

Denna självkännedom är alltså snarare kännedom om vad jag bör vara, en ansträngning i riktning mot „börda vara“ snarare än ett konstaterande av vad jag är.

☆

Uppriktigheten blir då ett engagerande av hela det personliga livet, det fordrar att man applicerar sig för att förverkliga ett öde.

☆

Allt liv är avslöjande av vad vi är.

☆

Allt liv är medveten och ihärdig ansträngning.

☆

Det är trohet mot sig själv.

☆

Att missa sitt liv är att söka efter sig själv där man inte är, förråda sin kallelse, trots all tillfredsställelse som ett sådant uppförande kunde ge upphov till.

„De mest briljanta karriärer maskerar ibland bara ett fullständigt misslyckande.“

☆

Vår ångest, vår ångslan över oss själva tar slut om vi förmår upptäcka en passande användning för de mänskliga resurser som står till vårt förfogande.

☆

Bliv vad du är i stället för Känn dig själv.

Myten om Sfinxen är en illustration till människan. På den fråga som hans eget öde ställer honom måste var och en svara genom att bejaka människan i sig.

Var människa spelar från sig själv mot sig själv de samtidiga rollerna av **monstret** och **den resande** i den antika fabeln.

SKÅDESPELARENS UPPFÖRANDE

Vad väntar de sig av mig?

Vad föreställer de sig att denna kurs kommer att vara?

Vilken tjänst kan jag göra dem?

Har de innerst inne en livlig önskan att få veta?

Och få veta vad? sin framtid, ja – knep.

Att ha att göra med människor som inte väntar sig något annat från en än recept, tillvägagångssätt i väntan på ett diplom; det är Konservatoriet. De här eleverna borde först få en känsla för svårigheterna i sitt yrke. Det kan de inte. De är igenkorkade, döva och stumma; deras ambitioner, deras aptit och det totala ovetandet om ett yrke där det praktiskt taget inte finns någon allmän erfarenhet eller vetenskap, gör all ansträngning praktiskt taget resultatlös.

Att söka efter principer? Det finns bara aptit och ambitioner och slump – möten – tur.

☆

Attityd, **debutantens** sinnestillstånd när han ger sig i kast med en roll, när man äntligen anförtrött honom en roll.

Alla drömmar han redan haft, de personer han redan är, alla dem som han lyssnat till och de reaktioner han tillägnat sig och som har intensifierat, förbittrat hans smak, hans önsknings, som har försäkrat honom om hans makt, hans talang.

Han är först och främst egoist, han har omdömen (som bara är reaktioner), han är inbilsk, han har endast önskan att övertyga, att tillfredsställa och bejaka sig själv, att ha rätt; **han ställer sig inga frågor.**

Det väsentliga är att debutanten, eleven, inte anser teatern som en personlig historia utan att han har en objektiv syn på yrket.

För att skapa en skådespelare.

Detta görs lättare än man tror.

Han har allt som han „sett, känt, berört, hanterat, nosat på, betraktat, smakat, druckit, förtjänat, kräkt upp, legat med, misstänkt, observerat, älskat, hatat, åtrått, fruktat, avskytt, beundrat, fått avsmak för, förstört ...“

Han har sina strävanden, sina önsknings, sina ambitioner, sina böjelser och sin evsmak.

Han har en röst, ett ansikte, ett sätt att föra sig, ett allmänt utseende sammansatt av utseenden mer eller mindre i samklang med varandra, **en total fysik.**

En sympatiens gåva som beviljats honom.

En förmåga att intressera eller inte, att få folk uppmärksamma, att vara charmfull eller grotesk.

Men allt detta är inte **talang** förrän det blivit förfinat, kontrollerat genom **texten**, genom roller, genom lång övning i ett, ack så relativt medvetande om sig själv; det handlar här inte

om filosofi, om psykologi, det handlar om en övertänkt konst, och alla de andra är jeddockor, korkar på vattnet, inte ens marionetter utan mänskligt material, lika förgängligt som den pappdockor de rör sig i.

Tualorn är en mindre konst för skådespelarna.

☆

På en affisch i färg vid teaterdörren står ett namn under en titel, klockan är sex på kvällen. En man tittar på klockan; en känsla av oro griper honom, en behaglig oro, för det är ett möte han måste gå till för att visa sig sådan han är (om han upptäckt denna hemlighet, och har han det inte kommer han aldrig att bli något annat än en aktör), detta möte är ett tvång att förändra sig, ett utbyte mellan hans jag och ett annat; klockan sju, klockan åtta, och han är i ett litet rum, vanligen utan fönster; ett något skaskigt krypin, som gör anspråk på ett slags elegans eller glattighet, triset brota de löjliga fotografier som pryder det, ett litet bord, upphängda kostymer.

Allt spela är att mima eller säga, det är båda på samma gång i perfekt förening.

Allt säga är för att och främst att göra sig åhörd, sedan att vara i samförstånd med sig själv och lämna åt andra omsorgen om att förstå det som behagar dem, inte la dem för idioter.

Man måste vara klar för de andra och med sig själv.

Skådespelaren bör vara väl till mods moraliskt sett och inte fysiskt.

Det finns ingen text som sitter.

☆

Skådespelaren lever i ständig väntan på något annat, en annan roll, ett nytt hopp om en ny framgång.

☆

En skådespelare som spelar för sig själv -- ensam eller med de andra.

En skådespelare som spelar för publiken.

En skådespelare som spelar med publiken.

En skådespelare som spelar med regissören med förtroende och blygsamhet.

En skådespelare som spelar nästan mot regissören.

☆

Sorg, förtvivlan över att upptäcka teatern (säger P. till mig) då man börjar på Konservatoriet. Besvikelse över att inte gonast bli upplyst om allt. Upptäckten av vidrigheter. Kränkningar på grund av rätt förtal, idéer om skönhet och bil.

Social, modän och publicitär uppfattning om skådespelerskor.

☆

Nödvändigheten av att vänta, av en ofrånkomlig modslagenhet för att mogna och förstå bättre.

SKÅDESPELAREN

En röst. Andningen. Förmåga till kontraktion och avspänning, och det är det väsentliga: lyssna och tala till ... Sedan en liten smula känsla för att driva fram, sätta igång detta instrument. Men de fastnar alla genom att injicera sina känslor i varje mening av Giraudoux eller Claudel. De snärjer in sig och degar in sig i uppfattningar, intentioner. De tvingar texten mot den inakt som de tar från den och som inte har med den att göra utan gör den stel, tjock och styv. De stöder sin diktion på jag vet inte vilken vilja att känna som tynger ned allt, och texten fortforer alla sina förtjänster och går inte längre ut över rampen. Men skulle kunna tro att de knådar och ålär den för egen räkning, och texten slår ned på åskådarna som maten på sjölejonen eller sälarna.

TEXT

Texten får sin mening endast när man läser den högt, uttalar den på scenen eller någon annanstans. Men bara när man läser den högt eller skriver den. Att läsa en teatertext t.o.m. med låg röst är en orimlighet.

Allt lyssna till en scen ur Misanthropen på Konservatoriet på morgonen -- och Gud vet att jag hört den många gånger! -- men idag inträffar mig eleven knappt, han är lat, och jag lyssnar till texten för egen räkning. Utan att höra eleven som bara inger mig harm, lyssnar jag endast till Molières text uttaland med hög röst -- vilket Molière skrivit den för -- och mitt humör finner idag i denna text en speciell och ny mening. Alla möjliga idéassocierationer kommer för mig då jag lyssnar till den. Den har en speciell betydelse för mitt humör, för mitt sinnestillstånd, och jag återgår bara då och då till eleven. Han är förfärd förutom att han är lat, och jag betraktar „honom“ och hör honom säga: „Vad tjänar det till att en människa ...“ Personlig resonans från texten alltefter den infallsvinkel man har då man hör den.

Texten har en mening endast då man adresserar den till någon: motspelare eller publik.

Texten är som Gud, var gång man söker honom och tänker på honom har den olika mening, annorlunda framställning, en känslighet, en vänskap som är speciell och alltid lämpad efter situationen, sympatisk eller inte men existerande och svarande.

SKÅDESPELARTYPER

Den spanske skådespelaren Marquez.

Skådespelarna kopierade servilt sina föregångare och gjorde vad de sett dem göra och trodde att det räcker att kunna sin roll och råbba upp den på scenen med atörata möjliga buller. På dessa två villkor kunde man säkert räkna med parterrens applåder.

☆

Det är det sätt på vilket åskådarna låter sig övertygas och skådespelarnas sätt att övertyga dem som gör dem olika vid varje epok.

Ikväll såg jag, var jag med på en pretentiös, talanglös övertygelse, en löjlig och faltig övertygelse, som ingav mig medlidande och varken förädlade eller uppfriskade mig.

Att stödja sig på sin känsla för att sedan verkställa med klarsynthet utan att låta sig störas.

Skådespelarens liv. Aptit, glupskehet, ångest och trötthet, tomhet och avsmak, spelarens ihärdighet, avledning av sig själv (nödvändig cyclotomi).

Man måste var herre över denna glupskehet, denna aptit, dessa passioner, dessa förmimmelser.

Eftersökt fyllnad och avsmak.

Det är nödvändigt med ständaktighet, med en konstant.

Man måste ha jämvikt.

där den professionella dramatiken anpassar sig till den personliga dramatiken och dess behov.

Att inplacera sig och delta i yrkesutövandet, att kontrollera och upptäcka sig själv.

Det finns två sorters fåfänga att ta i betraktande: den man känner genom sig själv och genom vilken man förminskas eller smutsas ned och den som kommer från ens ansvarskänsla, från det ädla i yrket.

Det finns en känsla för ens egen betydelse som är på sin plats om den springer fram ur vikten av ens tjänst och inte från teaterns glittriguld.

Personligen försöker jag alltunder det jag spelar uppskatta temperaturen i en scen, i en föreställning, känna publikens uppmärksamhet och spänning i förhållande till vårt spel. Alltmedan jag spelar lyssnar jag till skådespelarna, pjäsen och publiken. Mitt öra är så mycket mera uppmärksam, mera genomträngande som jag gör ingrepp i min roll. Jag känner mig skyldig i en farlig situation och faran mångdubblar som man vet klarsyntheten hos den som utstår den, förnimmelserna blir så mycket större och livligare som man är mer medveten om faran.

Nödvändigheten av att med stor snabbhet på samma gång rätta till och uppskatta publikens uppmärksamhet och spelet hos den skådespelare som talar just i det ögonblicket och trots detta vara tvungen att inte glömma rollen, gör dessa sällsynta och snabba ögonblick, liksom det förstulna ögonkast som följer med dem, spända till det yttersta i sin receptiva förmåga. Jag lyssnar, jag upplever med stor känslighet och jag kastar mig plötsligt in "i min replik" i det ögonblick då "det skall bli min tur", då "det är min replik" som man säger i yrket.

Under det att en skådespelare säger sin replik eller sin tirad observerar jag honom, upplever jag hans inre fysiska tillstånd, jag sätter mig i samklang med honom, i samklang med den text han repeterat inför mig, som jag har hjälpt honom fram till. Jag bedömer vissa detaljer i hans fysiologi, jag lyssnar till hans tonfall och röststyrka, jag betraktar hans sminkning, jag observerar hans diktion, hans artikulation, rytmen i texten, dess kända takt, antalet takter som är kvar innan det är min tur. Jag lyssnar också till honom - på samma gång - så kommer de sista orden efter vilka jag skall tala och jag återkommer omedelbart till min roll. Spänningen är bryskt tillbaka och jag säger min replik.

Men jag lyssnar fortfarande till publiken, och jag har inte förlorat medvetandet om motspelaren som jag observerade och som står vid min sida. Under ett förbiblixande ögonblick känner jag kanhända i den mening jag uttalar att jag behöver identifiera honom, att han genom det behov som befäller över min känslighet nödvändigtvis för mig blivit den samma rollpersonen.

ATT UPPTÄCKA SIG SJÄLV OCH ROLLPERSONEN

En dröm som alla skådespelare har, men det handlar om sättet att använda sig av den.

Att gå upp på en scen, spela en liten roll, sminka sig, leva i kulisserna, en kväll känna tröttheten, avsmaken, det bedrägliga i detta yrke: livets lärotid förenad med teaterns kärleks- och känslöbsbesvikelser, den idé man gör sig om kärleken. Att mäta vägen mellan det man ville och det man är, att upptäcka omöjligheten att "vara" ... trots uppriktigheten, att leva i "få att tro" och "låtsas" som bedrager och vanärer, otillfredsställelse med rollen som är för kort för behovet att uttrycka sig, fraserna, texten som inte passar en, de fattiga pjäserna, de löjliga situationerna, gesterna man måste göra och som kränker en, kostymerna som förvånar och gör en modelagen, tvånget att passa tiden, tvånget att spela känslor motsätta dem man känner den kvällen, vara sorgsen eller glad när man är glad eller sorgsen, säga kärleksfulla ord till en skådespelerska man avskyr, dricka flera glas vin med glädje och i långa drag då man har slapp eller trött mage - **desillusion** - allt vad man trodde vara poesi och befrielse vänds till hån, förödmjukelse.

Tiden, texten, ordningsreglerna befäller och man känner sig förminskad. Naturligtvis finns det lyckliga perioder, men ett slags avsmak, **missräkning**, kommer oundvikligen.

De Max (1931). En vecker skorrande röst som han använde på ett oföränderligt sätt. Han började tiraderna med en smärtfylld, monoton röst, sedan vrålade han plötsligt, föll tillbaka i sin monotoni och slutade med att stänka, att sucka, med ord sagda i plötsliga sprittningar i ett slags naturligt tal där han accentuerade orden genom hopp och språng i rösten.

☆

Sarah, diktion (1921). Hennes röst tycktes flyta runt omkring henne och ögonen tycktes ibland följa efter henne. Alltefter texten sjöng hon, hamrade, påskyndade takten som en galopp som rullade, steg, slog, hejdades i en tystnad som en upprepad snyftning plötsligt bröt. Sedan ett slags avsiktligt monotont recitativ som slutade i en rörelse av oändlig öppenhjärtighet eller ett utbrott av raseri, av revolt eller av lidande som hon inte släppte förrän i slutet av meningen. Aldrig något misslyckat i detta språkande av ord, skrik, gråt: en raket.

☆

S... framsäger texten efter dess betydelse och begriplighet. Han har för att läsa alla texter och alla sina roller två eller tre tonfall som han använder som ett arbetssätt. Han har i själva verket inte någon dramatisk känsla som passar situationen, och texten blir avsiktlig och förlorar sin dramatiska innebörd.

Ett annat av hans karaktärsdrag är att han är säker på sitt minne. Är det en orsak eller en följd? Ingenting besvärar eller ändrar det. Han kan fortsätta en mening vars ord han förlorat. Han har stor frihet i sitt spel. Men i synnerhet är han stolt över vad han säger. Han är övertygad om effekten av det. Han upplever bara sig själv.

M.B. framsäger texten, spelar sin roll som om hon på ett hederligt sätt utförde ett uppdrag, hon fyller samvetegrant en tjänst. Hon vill uppskattas i sitt arbete. Hon har ingen önskan att briljera. Hon försöker inte ta alla dessa känslor på sin egen räkning. Hon säger texten pedantiskt, utan att bekymra sig om att få ut något ur den, varken för sig själv eller andra. Hon förändras för övrigt inte genom vad hon skall göra eller genom vad hon gjort före eller efter att ha spelat. Och hon är perfekt. Hon är en medverkande, och hela hennes förtjänst ligger enbart i hennes goda vilja. Men här är det en dygd. Hennes fel att inte vara tillräckligt glupsk på texten eller på uppskattningen från publiken - dessa två primära egenskaper hos skådespelaren - blir här en viktigare egenskap än dessa, ty kallelsen inbegriper smaken för rollen och tillfredsställelsen i att ha framgång. Men i båda dessa böjelser uppstår så snart de uppträder och får skådespelaren att handla all möjlig oreda, alla fel. Det är bara med stor möda som man kan bromsa och moderera, som man kan kanalisera effekterna av dessa två böjelser. Det är två fel som man måste använda för att förvandla dem till yrkesegenskaper. Tyvärr är de intimt förbundna med själva karaktären hos skådespelarens person. Man förändrar dem varken lätt eller snabbt.

Underkastelse, blygsamhet, ödmjukhet och å andra sidan också en nödvändig säkerhet, en sinnets och tankens moral, en känslighetens inre hållning är inte lätt att frambringe i ett ungt, glupskt sinne som ännu inte erfarit verkningarna av sin aktivitet eller sina önskningar, och vars styrka, ambition, häftighet är starkare än de besvikelser som kommit genom

fel eller minstag och än de mest klarsynta, de mest tillgivna, de mest erfarna förslag som man kan ge honom.

N lever rollen. Hon vill leva den, hon tror det är nödvändigt att bevisa varje ord hon säger. Så snart hon öppnar munnen är hon i ett tillstånd av känslotrackning. Hon fruktar att inte vara tillräckligt känslig för att säga det. Det är en monstruös upprördhet som talar orden; hon förlorar deras innebörd och begriplighet. Hon hör inte längre sig själv. Hennes ansträngning står inte i proportion till vad som behövs. I det ögonblick hon kommer in, går, talar, är hon hett och hålet en känslbar ansträngning. Man känner att hon är uppstyld i kroppen, spänd, besvärad i sin andning genom oron för att inte kunna säga en mening så att den får en särskild betydelse. Hon är stel, fast i sitt blodstockade tillstånd av känslighet. Hon har en mask samman dragen genom munvinklarna som försöker artikulera tydligt. Men hennes andning förråder henne. Hennes kropp är ingenting annat än en stor kramp. I hon kan inte spänna av ett ögonblick, orolig som hon är för att inte kunna hålla sig kvar i den känslighet som hon tror att **texten** fordrar i första rummet, **för** diktionen. Hon fördubblar sig endast för att lyssna till sig själv och kontrollera sin känslighet. Men hon är verkligen förhindrad att lyssna, fastnitad som hon är vid sig själv genom denna kropp utan avspänning och liksom paralyserad av en överdriven känslighet. Det därtill gränsande och överlägsna tillståndet torde vara fakirens eller kateleptikerns. I vissa ögonblick gör denna totala anspänning, utan tvivel smärtsam, det är kroppens och sinnets spänningar som inte kan skiljas från varandra, som förblitrar varandra, att hon brister ut i skratt eller gråter på grund av ett slags lön kvävning.

☆

Skådespelaren som säger sina verser med tillfredsställelse och där den tillfredsställelse han erfar för honom att tro att han gör sitt yrke bra, att han säger dem bra.

☆

Dagen efter framgång (applådor) lämnar en trumpet åkeom dagen efter festdag eller 14 juli. Imitera, få att tro och **vad tjänar det till** och **varför göra detta** och omätligheten gör en betryckt, man skapar ingenting, det är en löjlig hägring, det är bara upprepning och efterapning - man vill byta yrke. Glupskheten, behovet att handla förtar då och då denna misär, denna misräkning, men till slut upptäcker man att man inte är något annat än en maskin, man går med på det och på att man **ingenting lämnar efter sig** som alla säger och på att det är **lön**.

Men ålderns entusiasmer förtar denna billighet, får en att hoppas.

Sedan får vanan, nödvändigheten, den begynnande karriären, hoppet om en morgondag som är väsentlig för livet, en att fortsätta, man anstränger sig, man gör sig illusioner i önskan att nå längre, högre, trots upptäckten att det är ett yrke, att det **bara är ett yrke** och att man **inte är** den rollperson man trott sig vara, att man bara **spelar**.

Sedan passionerar en yrket, professionella diskussioner, skådespelares, föregångares råd; vissa kvällar **man lyssnar på varandra, förstår varandra**, man upptäcker yrket undan för undan, sättet att handla och vara, det är kanske den bästa möjligheten att hålla ut i hoppet om en hemligt utlovad lycka. En viss kväll har man känt sig vara rollpersonen, man talar om den med äganderätt, man vet mycket väl denna gång att man inte är den, men en kväll talar rollen till en, och följande dag på scenen är man **TVÄ** som spelar.

Och man föreställer sig hans existens, om han existerade? och man börjar tänka på honom som man tänker på sina

döda och som man tänker på Gud och så föds rollpersonsrollen.

☆

Rollpersonen säger till skådespelaren: å propa rollen: "Du förstår endast vad du bär inom dig själv".

☆

"Du måste vara torr, naken och avklädd."

☆

"Om du vill vara min lärjunge, avstå först från dig själv, och glöm inte att tjänaren inte är större än den han tjänar. Om du vill besitta mitt liv, förakta ditt. Tänk på att du först måste känna mig för att imitera mig. Åleka mig högre än dig själv och den låfänga vinet som du kan få ut av mig."

☆

Driven av denna mani, denna övertro på rollpersonen, händer det mig ofta att tänka på dem, och mitt drömmori utspelas ofta i en oförnuftig extravaganza.

Detta är vad jag drömde häromdagen medan jag satt och hade tråkigt på bänkarna i artisttoyn på Odéonteatern.

Man har affischerat **Misanthropen**. Det är en disig dag; nära teaterdörren ligger ett slaga förtätning av dimman, en stor fläck av tätare dimma. Det är de rollpersoner som kommit, de apöken som väntar framför portvaktedörren. De har kommit därför att de stått på alfischen. Allteftersom en skådespelare eller en skådespelerska går förbi är det som om en fläck av dimman följer honom, fångad av dörrarnas vinddrag, och som går uppför trappan bakom honom. Det är rollpersonens spöke. Han tränger in i skådespelarlogen. Skådespelaren klär sig, gestikulerar. Han tror sig **vara** rollpersonen. Och nu tar han på sig den lilla tunnan och byxorna, skjortan och kråset. Han sminkar sig. Han visar sitt ansikte för spegeln som då och då som genom ett fönster plötsligt, genom en hallucination, ger honom tillbaka ett snarolunda ansikte än hans eget, en annan rollperson. Men han kommer snabbt tillbaka till sig själv, drar sig snabbt in i sig själv därför att han behöver en annan sminkstång som han tar på bordet. Skådespelaren är tillfredställd med att tro att främlingen som är bakom spegeln och som betraktar honom är han, men det är rollpersonen själv som har kommit och placerat sig bakom hans spegel, som försöker förkroppsliga sig och ge tecken till honom. Denna rollperson är som Mr. Scrooges spöke hos Dickens; han skulle vilja tala till honom, han är full av välvilja, av tillgivenhet gentemot skådespelaren, men skådespelaren ser honom inte. Han tror sig redan vara rollpersonen.

Så länge som spöket kommer tillbaka till logen efter att ha smugit sig in bakom spegeln försöker han värna skådespelaren, närma sig honom, men skådespelaren gestikulerar redan, säger redan replikerna i sin roll, han stöter tillbaka spöket, knuffar honom, går rätt igenom honom, och spöket följer honom ömkligt i trapparna. Skådespelaren smälter med sina röda klänkar, manipulerar med sin käpp, och medan de andra skådespelarna går ned då Inspicienten kallar glider andra spöken efter dem. Skådespelarna säger godkväll till varandra, bekymrar sig för sin hälsa, för det sätt de fördrivit dagen på och för hur deras barn mår; och de bygga rollpersonerna är där, de smyger sig mellan maskinisten och brandoldaten, de undviker det överdrivna i skådespelarnas gestor, denna fräckhet och denna falska röst som strax skall få publiken, dem som är i salongen, att tro att de är rollpersonerna. Och Alceste ser sig komma in på scenen, och spöket lider, skulle vilja låna sin röst, ge sina gester till det verkliga spöket, denna narr, denna apa, denna hur-du-sett-mig som redan gestikulerar, lokor med sitt handkräs, med västen, kastar ögon, betraktar publiken som man ser sig i en spegel för att beundra sig.

De sanna Alceste och Philinte står där bodrövade länge dessa kullisar som är kullisar i parallellperspektiv (som vill föreställa denna salong vars verkliga överklighet är sannare än i de verkliga salonger man gör idag).

Bakom varje kullisa står spöket av en rollperson, och de upplever hela denna föreställning som bara är smörja, en parodi.

(Här kan man beskriva rollpersonernas, Alcestes och Philintes avsmak, deras och markisernas indignation när de ser sig framställda i löjliga dräkter med falsktröstar och gång som pederaster, Arsinoé, Eliante, Celimène själv, alla de bodrövade spökens betraktar denna parodi på sig själva som statyer i ett mausoleum).

De väntar genom hela denna långa föreställning på en riktig gent, ett tonfall som ger eko i dem, och de ser bara aktörer, skådespelare som är ett lovande hårt för dem. Då till slut, efter det att Arsinoé gått ut, och Oronte och markiserna och Celimène, när Alceste sist av alla skall gå, då står spöket inte ut längre när han hör skådespelaren säga „att han skall söka upp en enslig plats, där man kan vara fri som hederamen“, utan lämnar platsen och försvinner.

Senare kanske samma natt, i scenens natt, i dekorens orande stillhet kommer rollpersonernas spöken tillbaka för att själva träda fram och spela om pjäsen för en åskådersamling av rena andar.



„Bör du känna för andra eller för dig själv?“

„Hur behandla din känslighet, hur upphetsa eller hålla tillbaka den, framkalla den, avstyra den och betjäna dig av den?

„Liksom toraduren som drar djuret ur dess övlar, tvingar det att rasa och sedan, plötsligt, med en rörelse av baksidan, av amen bejder eller avloder den annats som han uppnått,

„placerad mellan rollen och dig själv, tänk på vad man väntar sig av dig och inte bara på vad du upplever själv för din egen tillfredsställelse.

„Du har bara alltför stor benägenhet att tro på ditt geni, att försäkra dig om överlägsenheten i dina känslor; du läser texten och du tror dig uppleva den, känna den helt och fullt; ibland förstår du den emellertid inte ens. På andra ställen förstår du den, begriper du den bra, men du är oförmögen att känna den: den förbär kall och utan verkan på din känslighet.

„Lita inte på din inspiration, ty den är bara ett resultat; det är efter ett långt arbete som du kommer att få Inspiration; den är resultatet av en trötthet (Baudelaire), av ett tålamod; du får den bländad spontant, helt förvånad och förtjust som du är, när du spelar i ett tillstånd där tröttheten omedelbart ditt bekymmer om att vara intelligent och att ständigt kontrollera texten du säger och dess betydelse“.



Övningar i andligt lyssnande.

Intellektets tystnad och mottaglighet.

„Lyssna med hjärtat och sinnet, men akta dig, tankar dyker upp på nytt när du upphör att tänka; det måste finnas en positiv tomhet, en aktiv tystnad.

„Att vara medium är att ha en fri väg.

„Låt idéerna falla ned i ditt hjärta med önskan att se dem slå ut, då kommer ett hemligt arbete att utföras i dig och förståelsen att dyka upp i ditt medvetande.

Våra vägar korsar varandra alltför ofta“.



„Återvinn dina medfödda egenskaper, som ett ögonblick förduklats för att tillåta din intelligens och ditt förnuft att utvecklas“ (aktiva egenskaper hos den primitiva men som

den civiliserade för en tid måste försvaga hos sig själv för att „vara“).



Rollpersonen undfyr psykologin.

Man anmärker ibland att han är motsägelsetull, som vi är.

Det som betyder någonting är hans makt, hans handlingskraft och inte drivkrafterna. Hans skapelse ligger i det potentiella tillstånd mot vilket skådespelarna kan sträva på olika sätt. Det är hur han börjar fungera. Det är inte en fråga om drivjuddrar (situation).



SKÅDESPELARENS ÖDMJUKHET

Skådespelaren är utlämnad åt sig själv, helt utan regler för hur han skall utöva sitt yrke, utlämnad åt sina önsksningar, sina misstag, sina passioner. En klostertlik uppfattning, säger ni? Nej: nödvändig hygien.



Vad är jaget? Det är vad du är omedelbart, det som talar genast och med hög röst.

Vad är självet? Det är den andre i dig som du inte lyssnar på, den som talar helt lågt; det är det inre örat med vilket man lyssnar till en rollperson.

Jaget är yttorhud och självet är djup förgrening.

FAKIR- OCH MINNESYRKE

Man måste återfinna det fysiska tillståndet för att säga en replik.

Man måste slöta tillbaka, hålla inne med känslan, effekten som repliken förmodlar vid första anblicken av den, vid första genomläsningen.

Ty före allt annat arbete måste man placera känslan.

Men känsla, idé och förnuftslös träas ihop. Läsnngen av repliken, kunskapen om den appellerar först till sinnet, till lusten att färga, tolka, mätta sig, därför att man genast ser (tror sig se) effekten, meningen, därför att allt i sig själv är påkallat, framkallat, uppväckt genom repliken, texten – effekten.

Men det är det föregående tillståndet som det är frågan om (det handlar om utgångspunkten och inte om slutpunkten) – det handlar om FÖRMÅGAN ATT SAGA repliken; det handlar inte om EFFEKTEN som den kommer att få.

Vi bör varken resonera som psykologerna eller deducera eller inducera som logikerna.

Alla våra efterforskningar är fysiska, animaliska drömmier, och bör bära oss tillbaka, föra oss till skrivkonstens källa i ögonblicket för det inre uttalandet.



FYSISKA ÖVERENSSTÄMMELSER. – SKÅDESPELARE OCH FÖRFATTARE. UTDIVANDE AV FÖRFATTARENS ROLLPERSONER GENOM SKÅDESPELARENS FYSISKA TILLSTÅND

Författarens TEXT är för skådespelaren en fysisk transkription. Den upphör att vara en litterär text. Då skådespelaren läser texten förätter den honom i ett fysiskt tillstånd, entusiasmer eller fullständig utmattning, som föregår varje annat hänsynstagande. Detta fysiska tillstånd är en verklig besatthet.

Och då (se Frazer) skulle texten vara en besvärjelse eller utdrivningsformel, som författaren funnit för att befria sig, men som han inte själv kan använda sig av. Hans makt, hans magiska kraft stannar vid denna skrift, han är en ofullständig trollkarl. Han har skrivit en besvärjelse som han inte själv kan uttala, han kan inte förverkliga de nödvändiga villkoren för sin utsändelse, för sitt meddelande så att den blir effektiv, och författaren lider av att inte kunna uttala denna be-

svärjelsee, av sin oförmåga att göra den effektiv, att inte se effekterna av den, att inte se den materialiserad. Handlingen med dess rollpersoner eller snarare rollpersonerna med de handlingar som de har lust eller behov att begå (denna hittills döda formel) ansätter och torterar honom. Rollpersonernas andar arbetar i honom som apöken som vill förkroppsliga, tankar som söker själar (Dante) i de limbon där de dvälja.

Författarens förlust av sin egendom när han avslutat sin pjäs, hans panik när han skriver och känner sig bemäktigad av andar, hjärtskrämd.

Då kommer skådespelaren, och läsningen av texten försätter honom i ett slags trans, ett fysiskt tillstånd som befriar författaren då han är med om detta. I djupet av sitt jag erkänner han, upplever han med fäktad eller förtret allteftersom skådespelaren kommit rätt eller inte, befrielsen från ett fysiskt tillstånd som tryckte ned och besvärade honom.

Denna magiska formel, denna text, dessa förslag som givits av skådespelaren i hans repliker befriar författaren mer eller mindre fullständigt från sina rollpersoner, sina idéer, sina känslor. Det är skådespelaren som utför denna överföring, denna överlåtelse, denna andeutdrivning till hans fördel eller nackdel. Skådespelaren lånar genom att inkarnera sig sin kropp till rollpersonen. Det enda problemet är att själen, rollpersonens idéer skall komma och förena sig med denna kropp, att författarens känslor skall stämma överens med de förmimmelser som skådespelaren upplever genom texten och som han ger tid och plats i sig så att främmande och personliga idéer som utestänger författarens inte skall korrumpera, ändra, bryta formelns magi. Det är tolkningsproblemet. Då man en gång uppnått den fysiska förmumelsen måste man låta rollpersonens själ komma och bo hos sig och i synnerhet låta den verka långsamt, utan brytning; svärningstiden för författarens idéer och känslor hos skådespelaren är ömtålig. Sedan behövs ytterligare en anpassning, det sätt på vilket rollpersonen skall bo som hyresgäst hos denne nye hyresvärd. Den givna och den mottagna gästfriheten har som följd tolkningens kvalitet, skådespelarens förbättring inom sin konst och sin mänskliga natur, vilket är oskiljaktigt, den utstrålning som genomtränger verket och går ända fram till publiken.

Skådespelaren utövar ett slags andoutdrivning av de rollpersoner som författaren bär inom sig och som inte är befriade när han säger sin text eller sina repliker.

Denna befrielse kommer till stånd genom skådespelarens „besatthet“.

Det är kort sagt en passage, en överföring av rollpersoner i spöktillstånd hos författaren som förkroppsligas hos skådespelaren.

Studium av besatthetsfenomenet, kritik av skådespelaren.

☆

Förflyttning och överföring av den mekaniska uppmärksamheten, den sinnliga tanken upphöjer sig till en teoretisk, intuitiv tanke, sedan en kunskap, en känsla av närvarande varigheter och av makter, därför en påtaglig övertygelse om en högre verklighet.

☆

Ett slags stillad oro (känsla för det dramatiska).

☆

Tillstånd som liknar det mellan sömn och vaka.

☆

Melod mellan den uppenbara verkligheten och den högre verkligheten, ett ansträngningslöst kommande och gående mellan två världar.

Transmutationsprocess från det falska till det sanna.

Dramatisk alkemi.

Det är alltid från texten man måste utgå i allt, och det finns ingenting säkrare, men dock måste man kunna använda sig av den.

☆

Skådespelaren börjar alltid alltför tidigt med känslan.

Först är allt enbart fysiskt.

En text är först ett indicium, en andningsgrafik, där diktionen och artikulationen (skillnader mellan Racine och Claudel, Molière och Giraudoux) är förbundna med varandra. (Ortografiskt uttal, nödvändigt med tanke på de ortofoniska förväxlingarna, de grammatikaliska enskildheterna, framsägendet, den styrda framställningen, inflexionen, frasens auditive position för en summarisk, omdelbar betydelse).

☆

Vårt yrke är inte förenligt med meditation och tankekonst, anlagen för att reflektera står i motsats till konsten att spela.

☆

Proteus eller Kamelion, exhibitionist eller megaloman, mytoman eller hystonker, från vilken sida man än betraktar honom är skådespelaren ett oförklarligt monster.

Hans liv förgår genom att parasitera på andras förmimmelser och känslor eller att parasiteras av dem.

Vilkot sällsynt nöje kan man få ut av att frimodigt säga ord när man följer hyckleriet i sitt hjärta?

☆

Teater är att söka efter en hemlighet, sin egen hemlighet. Skådespelarna är mer än alla andra människor imaginära.

☆

IDENTITET

Må man tänke på det mystiska och skrämmande som dyker upp då man ser sig i spegeln på ett inträngande sätt blir klar över det plötsligt uppdykande: vårt jag som står mitt emot oss och betraktar oss; vårt jag, denna okända.

☆

Vid utgångspunkten och slutpunkten förefaller mig skådespelaryrket vara en helhet av fysiska och gymnastiska processer, baserade på förmumelsen.

Mellan de två ytterpunkterna i hans handtande föregår en hel komplicerad operation, distillation, transmutation, en alkemi, en förbränning som är speciell för varje individ.

Men det är först och främst om våldsamt och energi man måste tala.

☆

Det omedvetna är vårt verkliga väsen, det medvetna är bara illusion, det som vi tror oss vara finns inte, det är bara en följd av saklägen, av ytliga förmimmelser, av blodrörelser, av lynnen, reflexer som de lärde säger; det vi tror oss vara är bara ett skal, fiffigare än alla andra mekanismer som vi har upfunnit och det kommer alltid att rivalisera med allt som människan kommer att kunna upptäcka eller uppfinna.

☆

KÄNSLA AV INFÖRSTÄDDHET

Hemligheten i människornas liv, element av makt och dominans.

Amor till Psyche: „Du skal bli mor till ett barn som kommer att vara Gudarnas son om du ligger, men bara människa om du förräder hemligheten.“

Inre tystnad, hemlighet, ordets rätta mått (texten). Motstånd mot önskeuppfyllandet, mot gillandet. Kraft.

Hemligheten är motsatsen till bekännelsen. Skådespelarens ställning är bekännelsen. Skådespelaren utan hemlighet är utan värde. Den som inte har någon hemlighet, den objektive skådespelaren, är bara ett instrument, en spegel, ett fortakaffningsmedel, en springpojke.

Hjältarnas hemlighet, Oidipus, Hamlet, Fedra, Polyxena, Lorenzuccio, Macbeth, Othello.

„Rollpersonen är inte den individ som vi är, men den som vi vill övertyga andra om att vi är“.

Den bild som vi vill ge åskådaren av oss själva skapar i oss en **attityd**, ett uppförande i rollen, som är problemet för skådespelaren och hans konst.

☆

DET SAKRA OCH DET IMAGINÄRA

Det otillgängliga säkra,

livets marginal.

Genom ett egendomligt sammanträffande är **allt som är säkert på teatern OSÄKERT**, imaginärt.

Allt är bara föreställning, sken, överklighet, fentiam.

TEATERNS BAS ÄR DET IMAGINÄRA.

Allt är imaginärt, alltså andligt, övernaturligt.

Sysslandet med det övernaturliga är en av mänsklighetens mest konstanta benägenheter.

Det har två former: den som man finner i det gudomliga, i ett religiöst ideal,

och det **övernaturliga som framställts** av människorna.

I ett religiöst ideal, och det **övernaturliga som framställts** av människorna.

Vi kommer fram till slutsatsen att om det finns en skillnad mellan religionen och den dramatiska konsten, så är det att religionen är en högre säkerhet som orbjudits, som skänkta åt människan och att **teatern är en säkerhet som människan framställer åt sig själv**.

I en kyrka finns Gud och allt det som han representerar; på teatern finns allt som Gud inte har förklarat för oss, allt som människan har uppfunnit för att förklara Gud.

Teatern är människornas replik på de avslöjade sanningarna.

Att visa:

a) att teatern nödvändigtvis är amoralisk:

b) att den är ett återgivande av alla mänskliga fantasier genom tiderna;

c) att den utgör den väsentliga formen för poesi, för sökandet efter ett ideal som går utöver föreläsnen:

d) att den blir ett slags praktik, en kult.

Teatern ger bevis på den andliga; **det finns knappast något annat bevis på människans andlighet**.

Om människan är människa är det inte bara religionen som vittnar om det, det är också teatern.

Odin Teatrets Forlag agter regelmæssigt at udgive såvel bøger som tidsskrifter i serien TEATRETS TEORI OG TEKNIKK. Disse publikationer vil, som de tidligere udkomne tidsskrifter, omhandle faglige teaterproblemer. Da det er umuligt på forhånd at vurdere stoffets omfang, kan forlaget desværre ikke tilbyde en normal abonnementsordning.

Men hvert år vil forlaget udgive mindst en bog (bøgerne udgives på et af de skandinaviske sprog, kun hvor det drejer sig om manuskripter, der ikke tidligere er trykt, vil man benytte sig af engelsk - dette er tilfældet med TTT 7, Jerzy Grotowski's »Towards a poor Theatre«) og to tidsskrifter på svensk, dansk og norsk, hvor linien fra de tidligere numre fortsættes.

I 1969 vil forlaget udgive bogen »Den hemmelige tradition i No-Teatret« af Zeami, og tidsskriftet vil omhandle emner som den sceniske gest og skuespilleren og »Übermarionetten«.

For abonnement 1968 (TTT nr. 6, 7 og 8) bedes indbetalt kr. d. 75,- på giro 150285 og for abonnement 1969 kr. d. 80,-.