

En sult eftersøges

Af PETER BROOK



Peter Brook under prøverne på US (1968) Foto Morris Nowamha.

Krisen er åbenlys. I vorre dage er det muligt at sætte et stort og brugt udvalg af stykker op på en passende måde, – og dog ved man udmærket, hvis man er ærlig overfor sig selv, at det man gør i grunden er totalt overflødigt. Man drives til at gøre det af en ren og skær personlig impuls.

For en halvtreds års tid siden troede man på kunsten for kunstens skyld, og for kunstnerens skyld, det vil sige at kunstneren var lige så meget ul for sin egen skyld som for næstens. I dag gør vi os klart at vi er lette at erstatte.

Verden er så rig på aktiviteter og udfoldelse – filmene fylder allerede museerne, for ikke at tale om malerier, keramik og gramfonoplader – at man ikke længere kan tro på, at et kunstnerisk foretagende, af hvilken art det end er, er nødvendigt. (F. eks. døde Toscanini, hvis personlige betydning var indiskutabel, og det efterlod intet tomrum i det kulturelle liv hos nogen af os). Den frygtelige sandhed er, at hvis alle teatre i dette land lukkede, ville det eneste indtryk af tab

være en kollektiv, belevet følelse af at mangle en vis civiliseret bekvemmelighed – som vi ville mangle omnibusser eller vandet i hanen. Følelserne og harmen ville være skatteyderens. Der ville måske være et konversationsemne mindre. Men ville der lyde en virkelig hårdnakket protest, ud af en mangel, af en „sult“?

(Når jeg i det følgende atskæder op for at få vejret, vil jeg citere Antonin Artaud, der efter min mening, og så lad ham

Peter Brooks artikel (trykt i *Premières Mondiales*, februar 1962) kaster lys over den svækkethedsforneelse som synes å beherske mange teatermenneskers sinn. I sin analyse henviser P. Brook til Artaud (se TTT 3/4) hvis tekster inspirerede ham i den periode han eksperimenterte med Grusomhetens Teater ved Lamda-Theatre.

være nok så meget en sværmer og ubeætrideligt gal, har akre-
vet flere fornuftige ting om nutidigt teater end nogen som
helst anden). Han siger:

**"Hvis teatret vil genvinde sin eksistensberettigelse, må
det give os alt det man finder i filmen, kærligheden, krigen
eller galskaben." (Le Théâtre et son double.)**

I løbet af de sidste ti år har jeg forsøgt mig med alle muli-
ge former for teater: farce, opera (som ikke er så forfærd-
elig meget anderledes), serløst teater (mod følelsen af dets
høje mål og tomme pladser), populært teater, med klirren af
penge i kassen, drøn på orkestrer og varmen fra fyldte sale.
Jeg har forsøgt alle disse ting i Amerika, hvor målet i sig
selv stadig er succes, og jeg har forsøgt i Frankrig, hvor et
interessant arbejde stadig er mål i sig selv. Men hverken i
Frankrig, England eller Amerika, heller ikke når jeg over-
værede andres opførelser, havde jeg indtryk af, at vort
arbejde svarede til et behov.

For nylig var jeg i Mexico. Livet i de indianske landsbyer
har sin kulmination i fiestaen. Ordet "fiesta" har en himmel
af folklor for turistbyer, men i de rent indianske landsbyer
betyder det elting, endog mildt til at bevare økonomisk ba-
lance. De folk der tjener flest penge ved instinktivt, at det
ikke ville have nogen interesse at bruge disse penge til at
købe materielle ting for, men at det er vidunderligt at købe
prestige. Altså køber de fiestaer, med andre ord, de køber
ikke varige ting som guld eller væskemaskiner, men de mest
forøgelseslige ting som f. eks. fyrværkeri. Deres gevinst aka-
ploderer oppe i himlen, men så er deres fiesta også langt
mere pragtfuld end naboens; de vinder altså i prosa. Der-
for ændrer livet sig aldrig. Og tiden bliver ikke den sking-
rende ensopreede bane vi kender. Alt er et spørgsmål om
cykluser, om kredse og periodiske eksplosioner. Hvis visse
folk tjener flere penge, er fiestaen mere storslået, hvis de
tjener færre, er fiestaen mindre. Men rytmen er konstant:
den sligende, akcelererende opløselse når sit toppunkt i
eksplosionen. Og det er hvad jeg forstår ved "nødvendig".
Orgasmen er nødvendig; "coitus interruptus" er smertelig
riv en mand ud af hans laas, og han får hylfer; forbyd in-
dianerne fiestaen, og de ålver ramt af sygdomme eller drejer
halsen om på hinanden.

Lacanusaktore, skuespillere og forfattere føler ved deres
arbejde denne form for impulsiv kraft, publikum har den ikke.

Det virker bizart at komme fra New York, hvor teatret er
en af de dyreste og teoretisk set mest eftertragtede sociale
forlystelser, og konstatere at her, i Mexico, gælder det sam-
me: hvis alle teatrene lukkede - som de gjorde for nyligt
under en strejke - ville publikum knap nok bekymre sig
om det.

Løsningen er ikke simpelthen at sætte fiestaer op i New
York eller London. For ikke-mexicanere er fiestaer kedelige.
Fyrværkeri er morsomt, men man bliver træt af det; efter
fem timer med det samme refrain gentaget i den samme
rytme begynder de ikke-indviede at gabe. Det vil sige, at vore
"fiestas" - teatret der burde være vores "fiesta" - må være
mere sammensatte, og vores problem er så meget større som
vi ikke kan nøjes med fyrværkeri og en mand der spiller på
tromme.

Afmystificeringen og nedrivningen i disse år er af stor-
slået karakter. Alle "lamer" er suspokte, alt ordgyreri er for-
lornt - men vi kan ikke blive stående ved det. Personligt
foretrækker jeg anarkiet for "svineriets herredømme", som
næsten uundgåeligt er det eneste alternativ der tilbydes os.
Jeg vil bustemt ikke foreslå nogle løsninger. Jeg vil kun an-

derstreges tomheden i vores nuværende position og nødven-
digheden af at søge. Søge hvad? Noget vi ikke kender og
ikke kan definere før vi har fundet det.

På det punkt hvor vi står, kunne ligegyldigt hvad være
brugbart. Også den abstrakte diskussion? Ja. Selvfølgelig, jo
mere man diskuterer under en prøve, jo mindre sikker er
man på at nå frem til noget. Men i sinlidelighed tror jeg
diskussionen kan have sin betydning. Englænderne sætter en
værdi i ikke at diskutere eller teoritisere. Enhver kunstnerisk
diskussion er altid blevet betragtet som højt mistænkelig.
"Hold Dem til arbejdet ..." o. s. v. Jeg er overbevist om at
det er en svaghed, endnu en af disse barrierer vi pålægger
os selv og som er årsag til vores provincialisme. Jeg har
aldrig haft en længere diskussion om teater med nogen af
de utallige engelske akuepillere eller instruktører jeg har
mødt - til gengæld har jeg haft uendelige diskussioner på
kontinentet. Da vi spillede "Titus Andronicus" i byer som
Wien og Warszawa, fælte jeg mig temmelig skamfuld over at
se at medlemmerne af vores kompagni var ude af stand til
at diskutere med studenterne, som vi havde mødt mod, og
som spurgt os ivrigt ud, og de var også ude af stand til at
forklare dem hvad det var vi gjorde. Spørgsmålene hagtede:
på hvilken måde "nærmede vi os" emnet? Hvad var den
engelske metode? Hvor styrede vi hen? På disse spørgsmål
kunne de intet svar give, fordi de aldrig havde spekuleret
over det og aldrig diskuteret det indbyrdes.

Selvom vi endnu ikke får ronsat scenerne, så begynder vi
dog at ronse luften. Det er allerede ret længe siden jeg skrev
i ENCORE, at teatret kun ville kunne opnå samme frihed som
romanen, musikken eller maleriet på den ene betingelse at
det indstillede sig på i lang tid at spille for tomme stole. Alie
er naturligvis i princippet enige i den Coward-Rattiganske
hypotese, at et successtykke fyldur teatret. Hvem i alverden
ville drage det i tvivl? Problemet er, at successtykket ikke
eksisterer mere; modellen af i går fylder ikke teatrene; den
af i morgen heller ikke, og for at forbinde to stabile epoker
må vi bevæge os over en afgrund på stram line. På en stram
line har de normale værster, midlertidigt, ingen gangbarhed.
Vi må akceptere isolationen, og den ukomfortable stilling.
Lige efter krigen kan jeg huske, at jeg følte at vi ingen brug
havde for diskussioner eller eksperimenter. Vi havde haft
nok af dem i 20'erne og 30'erne, nok af ødelæggelse efter 40;
det vi havde brug for var at få det materiale vi disponerede
over til at lukke sig op, få det til at leve. Nu har jeg den
modsatte følelse - at vores kredit er opbrugt. Filmen er et
skridt foran teatret; maleriet og musikken er et halvt århun-
drede foran.

Det er monotont altid at angribe kritikerne, og dog må jeg
gøre det. I den nuværende situation har de gjort sig skyldige
i at akceptere hvad der ikke burde akcepteres; jeg er ganske
parat til at tro at de er pæne mennesker, fornuftige og upar-
tiske, som frit giver udtryk for hvad de mener og derigennem
på hæderlig vis tjener til livets ophold. Men hvem af dem har
nogensinde gjort sig den umage for sig selv at formulere sine
egne kriterier? Om han nogensinde har haft en tilfredsstill-
ende oplevelse i teatret? Hvis svarer er ja, da under hvilken
form? Hvilken slags teater tror han på? Hvilken slags teater
mener han er vigtigt for livets fremgang? Hvilken slags teater
ville han foretrække at tage del i? Hvilken slags teater ville
han navnlig føle tab ved at miste? Det kunne jeg godt lide
at få at vide af dem, disse elskværdige og civiliserede men-
nesker, litteraturpersonligheder og forhenværende medarbej-
dere ved kriminal- eller cricketspulterne. Hvordan kan jeg
undgå en mistanke om, at når de siger "Jeg elsker" teatret,
bruger de dette ord i samme betydning som når jeg siger "Jeg
elsker" rom eller coca cola. Lad dem én eneste gang definere



Scenă fra MARAT/SADE de Peter Weiss, iscenesăit de Peter Brook pe Aldwych Theatre. Foto: Morris Newnham.

i en sætning hvordan deres ideelle teater skulde tage sig ud, så ved vi hvad de mener når de erklærer at et stykke er godt eller dårligt, en succes eller en fiasko. Selvfølgelig må jeg straks, og med eftertryk, frikende Ken Tynan som er meget omdiskuteret, men som er blandt de meget sjældne kendte kritikere der nogensinde har oplyst deres læsere om de kriterier hvorefter de etablerer deres domme. Man kan være uenig i disse kriterier, eller i konklusionerne, man kan synes dårligt om definitionerne eller drage dem i tvivl, men en sådan kritisk hjælper teatret. Den har sand gyldighed.

Om malerkunst er der også et pænt antal bøger der skriver en masse præsentløst sniksnak, og enhver maler jamrer, ligesom vi, når han læser den kritik der skrives om ham. Ikke desto mindre eksisterer der indenfor malerkunsten et tilstrækkeligt antal kategorier og anerkendte og veldefinerede vendinger, der muliggør en art kriterium for kritiken. Lænk på hvor vanskeligt det er at finde et selvstændigt udtryk indenfor den abstrakte kunst. For ca. halvtreds år siden forekom det umuligt at nogen kunne finde et sikkert middel til at skelne mellem aporierne af den berømte pensel bundet fast til en æselhale og en kunstners personlige abstraktioner. I dag ser vi anderledes. Naturligvis kan der stadig forekomme mystifikation, men i det store og hele er en abstrakt malers værk blevet en ret konkret ting, og i alle verdens kunstmuseer sortorer samlere, kritikere og publikum det gode fra det dårlige med lige så stor sikkerhed og præcision som de før i tiden anvendte til at skille en god solnedgang fra en dårlig. På samme måde er det med musikken. De bedste redegørelser for et nyt værk af Strawinsky refererer i konkrete form til alle de kuldegravende og fidenskabelige diskussioner der har fundet sted siden Strawinsky satte tid til krudtet med „Skare du Printemps“.

I kunsten er betegnelsen „borgerlig“ ret god. Dens betydning er vag, men den siger meget. For halvtreds år siden opdagede malerkunsten – og også musikken – hvad teatret først lige har gjort, at den borgerlige kunst er en „akademisk“, „eksklusive“, „elkket“, „trist“, „livløs“, „middelklasse“ kunst; den kan altså ikke være levende kunst i det tyvende århundrede. Afhængigt af det direkte resultat af spilleindtægterne, med andre ord forbundet med den laveste fællesnævner hos publikum og presse, har teatret nået et halvt århundrede med at nå til den samme konklusion.

Vi kan alle blive enige om at sige at det borgerlige teater er død, og selv Noel Coward siger uden at vide det – når han angriber det nye teater som vi godt ved er utilstrækkeligt, – ikke at det gamle teater var godt, men at det nye teater er næsten lige så dårligt, og, i sin genre, lige så meget „middelklasse“. For mig er det der i vores teater var „middelklasse“ og stadig er det, det der var borgerligt og stadig er det, måden at betragte mennesker på. Vi tænker altid på mennesker i naturalistiske baner. I malerkunsten bestod naturalismen i at gengive to mennesker der sad ved et bord som om den eksakte reproduktion af denne scene var den totale beskrivelse af alle de elementer der indgår i den. Lidt efter lidt fandt vi så ud af, for det første at en stol ikke er en stol, og at et ansigt ikke er et ansigt: al materien, opfattet som noget der sammensættes og adskilles, udvikler sig og eksisterer i sansernes liv alt efter betragterens lagtagelsesmuligheder. Idet form skjuler form og struktur føjes til struktur, der atter skjuler en struktur, var en abstraktion der lå meget nærmere virkeligheden end øjeblikbilledet nogensinde havde gjort. Men vi, forfattere eller skuespillere, har aldrig gjort os naturalismen i vores metode klart. Hvad er karakterisering? Spørg en forfatter. Spørg en skuespiller. Deres svar vil givetvis afspejle en uformuleret aksept af den gamle idé at folk er som de er. For eksempel skyldes Oliviera to-

talte noderlag i roller som Lear, at han angreb denne rolle, der er sprængfærdig af fortærende energi, fra et strengt 19. århundrede-synspunkt. Han gav sig til at male portrættet af den „gamle snark“ (sic) ganske som Sargon og Annigoni kunne have gjort det. Vore dramatiske forfattere (bortset fra Brendan Behan) mener ligeledes at folk er folk, at selvom de er usammenhængende, er de dog rationelt og fotografisk usammenhængende på en sammenhængende måde: selv vore „beatniks“ bliver fremstillet som zigeunere eller præ-rafaelitiske vagabonder. Men denne måde at betragte et menneskeligt væsen på svarer overhovedet ikke til den måde jeg ser på mig selv som menneskeskabning. Hvad er vi, I og jeg? Ting der er lukket inde i faste og idiotiske rammer? Vi er snarere en strøm af mentale billeder der undslipper os og lægger sig over den ydre verden og sammeltider falder sammen med den, sommetider modsiger den. Vi er på én gang: slømme, tanker, ord, hentydninger, økkoer, erindringer og impulser. Hvert øjeblik ændrer vi mål. Vi ser vore venner lige i øjnene, men de ni tiendedele af os er andetsteds, her eller der, lyttende med det ene øre, dagdrømmende, betragtende med det ene øje, og stadig skiftende stemning og identitet, i en tilstand af fortsat strømmende bevægelse; jeg genkender hverken mig selv eller min nabo i disse lukkede og indskrænkede dukker som „karakteriseringen“ tilbyder os. Vores metode er rent realistisk, men vi er ikke opmærksomme på vores egen naturalisme, fordi vi på et givet tidspunkt har vedtaget at naturalismen simpelthen var et spørgsmål om materiale til. Vi ved at for længe siden – i begyndelsen af århundredet – (den maleriske side af teatret tog nærmest imod indflydelsen fra revolutionen i malerkunsten), angreb Gordon Craig, Applé, etc. den naturalistiske dekoration og erstattede tårne og træer med belysninger, lin og skygger. Nu bliver selv realistiske stykker opført i en dekoration af skeletagtige stillader, og deraf slutter vi – med urette – at problemet om realisme er løst. Efter min mening er det ikke engang taget op. Hvad enten vi foretrækker betegnelsen naturalisme eller en hvilken som helst anden betegnelse, er det først og fremmest elementet af det 19. århundrede, der endnu ikke har ændret sig, hverken i teksten, dekorationen eller fremstillingen. Utvivlsomt er der efter Jarrys sket en vis frigørelse af formen, en vis sprængning i alle mulige retninger. Men griber teatret sit eget materiale an, sit menneskelige, sit følelsesmæssige materiale, lige så radikalt som malerkunsten? Den umådelige folkelige succes den nylige Picasso-udstilling havde er et bemærkelsesværdigt tegn på, at det der før var abstrakt for det store publikum er blevet konkret: alle de fra gammel tid mest „forhærdede“ var tilfældet og fandt pludselig ud af at der var en mening i det ...

„Vi må tro på en mening i livet som teatret har fornyet ... Ligesådan er det nødvendigt at forstå, at når vi siger ordet liv, drejer det sig ikke om livet som det der kan kendes på tingenes ydre, men om det særlige sars og skælvende brændpunkt, som formerne ikke kan nå.“ (Artaud.)

Hvorfor er vi så optaget af improvisationen? Som anti-forfatter, anti-scenesætter og anti-publikum improviserer anti-skuespilleren – på jagt efter hvad? Anti-filminstruktøren improviserer sin film. På jagt efter hvad? Drejer det sig kun om neo-surrealisme, automatskrift og dyrkelse af det ulogiske? Jeg tror det ikke. Den forgæbelse, surrealismen blev modtaget med i begyndelsen, kom af, at den afslørede for det 19. århundredes ånder at der var undet til end deres egne klare og anerkendte jagttagelser. I dag drejer det sig om



MARAT/SADE. Camilla Curday (Gleada Jacobsen) i sit første foretog på et myrde Marat. Foto: Muriel Newcombe.

mere end det. For det første har alle former for orden forlædt os. Faktisk nættes ni hundrede års struktur under debat. Instinktivt ønsker vi orden, og dog synes alle de systemer vi kender eller som vi har kendt at være uden værdi. Vi er på det rene med den hvirvrende fremdrift – kraft, fart, bilde og følelsessammensurium – vi lever midt i, og det lovmæssige – hvadenten det er organiseringen af en intrigue, definitionen af en karakter eller af politiske universalskrifter, virker ynkeligt inadvædet, som mottoer for spejdere i krigstid. Vi akcepterer støj, rytme, seksualitet, klasse, spark, mad, drikke, narkotika, hæftighed, fare og voldsemhed som kendsgerninger og elementer (vi har for nylig opdaget en af de sjældne kendsgerninger som er indiskutable – magten i stilheden, den koncentrerede passive modstand) – vi vil ikke diskutere disse ting, fordi de er så simple at de vægrer sig ved enhver analyse. De er bare, som elektroner af liv, knytter sig ikke til noget system, nogen orden; når vi elsker forlæder vi vort århundrede, vores samfundsklasse, vores milieu, vores personlige idéer og synspunkter; fra et kunstnerisk synspunkt klammer vi os til denne oplevelse, for når vores nøgne jegemer favner hinanden under dynen, er de totalt udenfor tiden – og dog totalt tilstede i nuet.

Et scenarium – eller et stykke – er et kort, hvorpå man rejser rundt fra det ene punkt til det andet. I en konventionel film må enhver indstilling, enhver af skuespillerens bevægelser, være funktional, følge den allerede lagte linie. Man kan således ikke fotografere det uhåndgribelige – som forfatter benytter man det håndgribelige til at give sit syn på komplicerede spørgsmål – som skuespiller føler man vidt uhånd-

gribelige ting, men man er tvunget til at følge de simplifikationer der anvises af forfatteren og iscenesættelsen. Derfor læser improviseringen bremserne: John Cassavetes siger at han søger „sandheden“, men det er farlig tale, for sandheden er en ganske relativ ting uden videre betydning. Men når han siger at han først kender sandheden når han ser den, er han nærmere ved at forklare sit mål – improvisationen, hvadenten den foregår med ord, handlinger, billeder eller endog med penselen, er et middel til at udnytte de levende kræfter der hvirvler omkring os. Jeg vil en dag lave en dokumentarfilm om eftersynkroniseringen af en film. Lige som Krapp med sine kassetter med båndoptagelser er det mest fuldstændte billede på den forvirrede og nostalgiske repetition af den næsten helt retrospektive strøm af associationer i en gammel mands hjerne, sådan forekommer det mig at et synkroniseringsstudie, med sine filmspoler, sine billedeskor, sine fragmenter af fortælling, handling, forbindelser, kærlighed, had og fanden og hans pumpestok, er et veritabelt mikrokosmos af den verden vi lever i.

... For nylig så jeg en Kabuki-skuespiller undervise vægtige skuespillere. Scenen forestillede en mand der blev forstyrt i sin meditation af en kvinde. En simpel, genkendelig og „virkelig“ situation, navn at overføres til „virkelige“ og anekdotiske vendinger. I dette tilfælde blev den naturligvis gengivet på en absolut almindelig måde. En hånd blev hævet op i luften for at udtrykke forbavselse eller ophidselse. En simpel gestus; en meget konventionel gestus. Udført af eleven var det en efterligning uden liv. Hos læreren var det den samme gestus, der var ikke den fjerneste forskel, men fra



„Endnu en buddhistisk munk har brændt sig“. Scene fra US. Foto: Morris Newcombe.



„Toazarmaskine i Vietnam“. Scene fra US. Foto Morris Newcombe.



Scene fra US, Foto: Morris Newscombe.

hånden udstrålede en præcis og virkelig følelse. Og hånden blev, ikke følelsen, ikke et udtryk for følelsen, men en ting, en genstand der eksisterede foran os, og som, lige dér, netop i det øjeblik – og aldrig tidligere, aldrig på ny – rummede en følelsesstyrke der gjorde tilskueren modtagelig, og bragte ham i kontakt med selve essensen i denne følelse sådan som den er og altid vil være.

I *Sight and Sound* taler Albert Finney om skuespillerens apil og siger at „i et stykke som Hamlet burde problemerne og støtningen kunne meddeles til alle samfundsklasser“; men hans fælder derefter i den fælde der består i at tro at løsningen er at gøre Hamlet „genkendelig“: Ja, faktisk ligesom Olfiviera Lear, at gøre ham til et almindeligt menneske. Finney er en vidunderlig skuespiller, men jeg frygter at han løber farer for at vedligeholde alle de akademiske begreber, vi lige har diskuteret, og som han selv ville afbryde. Fundamentalt at gøre Hamlet til et almindeligt menneske er en lige så middelmådig og borgerlig optættelse som det var „middelklasse“ eventuelt at gøre ham til prins. Men stykket og Hamlets person er et filter af træde, hvorigennem vi kan finde dybt begravne sandheder der er fælles for alle menneskers natur. Tag for eksempel et af problemerne i Hamlet: Genfærdet. Hvad betyder i realiteten Genfærdet i stykkets struktur? Det er uden for enhver tvivl at Genfærdet må betyde det overnaturlige i ordets videste betydning – mysteriet om en faders natur og alt hvad dette repræsenterer for en søn. Vi ved, at i sit dybeste indhold er hele stykkets udvikling knyttet til disse forbindelser med faderen, som er primitive og dybe, og at vi må finde en teatralisk form der gør det muligt at meddele dette til publikum. Der er ingen tvivl om, at et elisabethansk publikum var tilstrækkelig vænnet til tanken

om spøgelser til at en scenisk effekt, der ikke er apor for færdende, trods alt gav det kuldagysninger.

Hvis I og jeres publikum tror på de samme ting, kan I bruge en slags stenografi til at kommunikere indbyrdes. Et venstreorienteret tidsskrift der betragter De Forenede Staters præsident som en karalje, kan gengive ham med en komisk nusse, telefon, golfkøller og et korrespondancekursus i tale-teknik; publikum bryder ud i latter, men præsidenten forbliver ikke desto mindre en farlig person. Der er ingen tvivl om, at når Genfærdet trådte ind på scenen kleddt i en lang hvid kjortel, brød det elisabethanske publikum ud i latter; det var ikke rædselsvækkende, man lo ad det. Men det var den latter folk ler samtidig med at de meget godt ved, at genfærdet er rædselsvækkende, og at de ikke havde leet hvis det havde drejet sig om et virkeligt genfærd. På denne måde kan latteren altså underforstå det modsatte! Hvad sker der så i dag? Hvis genfærdet er en romantisk illusionsform, ler man ikke og man bliver ikke forskrækket, man bliver måske grebet, men på en romantisk måde. Hvis man følger sig isnot ved dets uventede fremtoning, der understreges af musikalske cirkler, kommer det ikke af en overbevisning om at man ikke fødes alene til verden men er fundet til dem der er gået forud og dem der følger efter én. Da jeg satte stykket i scene, prøvede jeg at gøre noget for at reagere imod dette, og jeg faldt på hovedet i den fælde der består i at gøre Genfærdet til et menneskeligt væsen, realistisk fremstillet – hvilket ville være fuldstændigt berettiget rent teoretisk – lade det tale som en fader ville tale til sin søn, men (uden at fejle eller på skuespilleren) det duede ikke, det var det modsatte af løsningen, for det gik imod hele idéen med et genfærd, og scenen virkede mat og underspillet.

På den anden side har jeg i New York været inde på et sted ved navn „Præmative Museum“, hvor man præsenterede en udstilling af melanesiske figurer – den frembragte virkning var en virkning af sørogen rædsel. Selv i vore dage eksisterer den primitive rædsel. Man kan ikke sige den er udryddet af verden; den er en evig side af livets proces. Det kan ske at nogen føler sig stærkt og dybt rystet, gennemslået til marven ved at se en udstilling af aztekisk kunst eller „Guernica“ af Picasso. En sådan grobødder eksisterer. Man behøver bare bevæge sig visse bestemte steder hen for at føle rædsel; visse steder, men ikke i teatret. Hvis man kunne opleve det i teatret, hvis teatrene var de eneste steder hvor man kunne opleve visse ting som man ved stemmer dybt overens med livet, så ville teatret være virkeligt nødvendigt.

Da vi var med „Titus Andronicus“ på turné rundt i Europa, var det akademiske publikum ikke det eneste som belejrede teatrene, men enhver samfundsklasse, ethvert socialt niveau var med, både i det borgerlige Wien og i det socialistiske Warszawa. Hvorfor? For Oliviers skyld? Ja. Et lidet kendt stykke? Ja. En stimulerende forestilling? Ja. Men dette var ikke de virkelige grunde. Enhver af disse byer havde set store skuespillere og interessante opførelser. Men den virkelige tiltrækning ved „Titus“ (fremfor andre teoretisk set „store“ stykker som Hamlet eller Kong Lear), kom af, at lige meget hvor abstrakt, stiliseret, romersk og klassisk den kunne tage sig ud, var det åbenbart at den for det ganske publikum behandlede de mest moderne følelser: voldsomhed, had, grusomhed, smerte, i en form, som, fordi den ikke var realistisk, rakte ud over anekdoten og for hvor tilskuerfor-samling blev fuldstændigt abstrakt og derfor fuldstændigt virkeligt.

Jeg ejer en lille gudindestatue, fra Vera Cruz, hvis hoved er kastet bagover, mens hænderne er rakt op i luften, og

som er så rigtig i opfattelsen, i proportionerne og i formen at den synes at udtrykke en slags indre forklarelse, samtidig med at den er en håndgribelig genstand. For at kunne skabe den, må kunstneren selv have følt denne forklarelse, men han har ikke sagt at beskrive den ved hjælp af abstrakte symboler; han har blot skabt en genstand der konkretiserer selve denne egenskab. For mig er dette essensen i den fuldkomne fremstilling.

Hvis jeg havde en skole for dramatisk kunst, skulle arbejdet begynde meget langt fra karakteren, situationen, tanken eller legemsholdningen. Vi skulle ikke prøve at fremkalde forgangne begivenheder i vores liv for at nå frem til episoder, hvor sande disse end kunne være. Vi skulle søge langt dybere. Ikke episoder, optrin, men kvaliteten, essensen i den pågældende følelse, langt hinsides ordene. Så kunne vi begynde at lære hvordan man sætter sig, hvordan man står op, eller løfter en arm. Vi ville hverken studere koreografi, æstetik eller psykologi, vi ville ene og alene studere fortolkningen. Definitionen af teatret: „to brødder og en lidenskab“ abstraherer fra skuespilleren; det der betyder noget for mig er forskellen mellem den mand der står helt ubevægelig på scenen og fanger vores opmærksomhed, og ham der ikke opnår dette. Hvad er forskellen? Hvad består den i, kemisk, fysisk og psykisk? I en akceptionel menneskelig egenskab, en personlighed? Nej, det vilde være for nemt, og svaret ligger ikke der. Men jeg ved, at det er i besvarelsen af dette spørgsmål at vi kan finde udgangspunktet for hele vores kunstart.

Vi må erkende, at psykoanalysen, og alt hvad der afflodes af den, i lige så væsentlig grad hører med til det 19. århundredes materialistiske proces som ethvert andet forsøg på at „læse“ livet gennem analytiske metoder. Jeg har netop læst i avisen at en eller anden lærd professor nu erklærer:



„Billeder fra et æstetisk lands historie“. Scene fra U.S. Foto Morris Newcombe.

„Der eksisterer endnu intet videnskabeligt bevis for at hjernen kan kontrollere sjælen eller fuldstændigt kan forklare sjælen. Materialismens hypoteser er aldrig blevet dokumenteret. Videnskaben kaster intet lys over sjælens natur.“

Endelig! Og nu har så mennesker i et helt århundrede anstrengt sig for at fordrøje hovedet på os og overtale os til at lade os helt virke af psykoanalytisk ordskevelter ind i vores arbejde under påskud af at definere vores handlemåde. Som René Guenon siger (citeret af Artaud) skyldes det „vores udelukkende vestlige måde, vores anti-poetiske og afstumpe måde at betragte grundprincipperne på, uden forhold til den energiske og massive åndelige tilstand som modsvarer den“. Jeg tror på niveauer; jeg tror på orden; jeg tror at vi alle orienterer vores liv efter lidenskabelige forkærligheder der utvivlsomt etablerer en uendelighed af værdiskalaer; vi foretrækker alle næring fremfor lort, og vi ånder alle sammen bedre i fri luft end med næsen i snævel; og alligevel kan jeg ikke tro på den virkelige mening i nogen som helst persons værdier. I livet, vel et mærke.

Men jeg går i teatret, og vender 2000 år bagud i tiden. Jeg er tilbage i den guldalder, hvori livet blev styret af sandheder, af indiskutable begreber om godt og ondt. Her, på teatret, under prøven, refererer vi alle: skuespiller, forfatter, direktør og iscenesætter, konstant til en usynlig målestok for godt og ondt som vi alle akcepterer. „Det går bedre.“ „Det er ikke så godt.“ „Du var fantastisk.“ „Ikke så hurtigt.“ „I guder, hvor det er kodeligt.“ „En rædsel!“ Alle disse grængæse udtryk betyder en ansættelse af relative værdier som vi alle kan enes om.

Lad os da etablere et hierarki. Vi begynder med livet: det er umuligt at se det i øjnene, forstå det eller endog opfatte det i dets helhed. Så her vi, nederst på stigen, det borgerske, realistiske drama, som ved at påtvinge livet et strengt system af forældede idéer ikke giver os noget som helst der stadig kan bevæge eller stimulere os.

Bedre er det drama der befrier os fra konventionerne: selv når det kun er én konvention ad gangen; (Look back in Anger), politisk non-konformistisk; (Ionesco), sprogligt non-konformistisk (improvisationerne i Actors Studio), antiteatret i The Connection, eller strømmen af billeder i The Hostage, den anarkistiske lavamasse i Ubu Roi. Vi bliver befriet, livet kan strømme afsted, rigt, foruroligt og frodigt.

Lad os samtidig konstatere at disse værker, skønt de er nye og opvikkende, forbliver utilstrækkelige; de er ikke nødvendige i den betydning vi nyfaldt talte om: de giver os overfladen på en måde som vi sjældent har set den, de går ned under overfladen, til det stimuli niveau der kaldes det underbevidste, og udnytter en del af de strømme, der løber i dette uhyre, skjulte tidevand. Men under det? Trænger de endnu dybere ned, derned hvor, ligesom under jordens skorpe, under jorden, under vandet, liden efter sigende befinder sig? Kun dér er der et mægtigt område for forsøg og for udforskning af den bevægelse, den strøm som selve livet er. Dér er det vi må søge de aande brudstykker af attituder, så mærkelige og usammenhængende de kan tage sig ud, hvormed vi (for at citere en filmkritiker jeg læste forleden dag) ville kunne „skabe et alfabet takket være hvilket mennesket kan forstå sine medmennesker“.

Brecht foretog at spille koldt og appellerede til hjernen, men hans poetiske vision var i realiteten dybt symbolisk, han udsleerede kraftige billeder, med præcise gestus, men ikke realistiske, med præcise betoning, men ikke naturlige.

Brechts arbejde gjorde indtryk fordi der nedenunder bo-

fandt sig magtfulde kræfter, der var udefinierlige, men blev gjort levende for os takket være et kaleidoskop af kunkrote manøvre. Det er orden, poetisk orden, som jeg kun kan få øje på i det eneste andet teater i vor tid: Jean Genets, der efter min mening er det mest profetiske teater i det 20. århundrede.

Klassikerne befinder sig højere oppe. En fremragende klassikerforestilling – noget der sjældent finder sted – er en af de allermest betagende oplevelser det moderne teater kan give, selv om det ikke nødvendigvis er mere end hvad det moderne teater kunne give hvis det kunne finde sit eget spor. I begyndelsen af kulisserne eksperiment var romancescenemalerens arbejde mere virkningsfuldt og mere tilfredsstillende end den nye skoles kamp mod formerne. Itag eksisterer der værker fra det 20. århundrede som afspejler vores epoke med lige så megen storhed og visionær kraft som de klassiske malere gjorde det i deres tid; det samme kunne være tilfældet for fremtidens teater. Men fremtidens teater kan ikke bruge de gamle redskaber. Jeg tror ikke at tootrots nye former skal bestå i en tilbagevenden til pomp og versifikation. Lige så lidt som de består i brugen af nye ord.

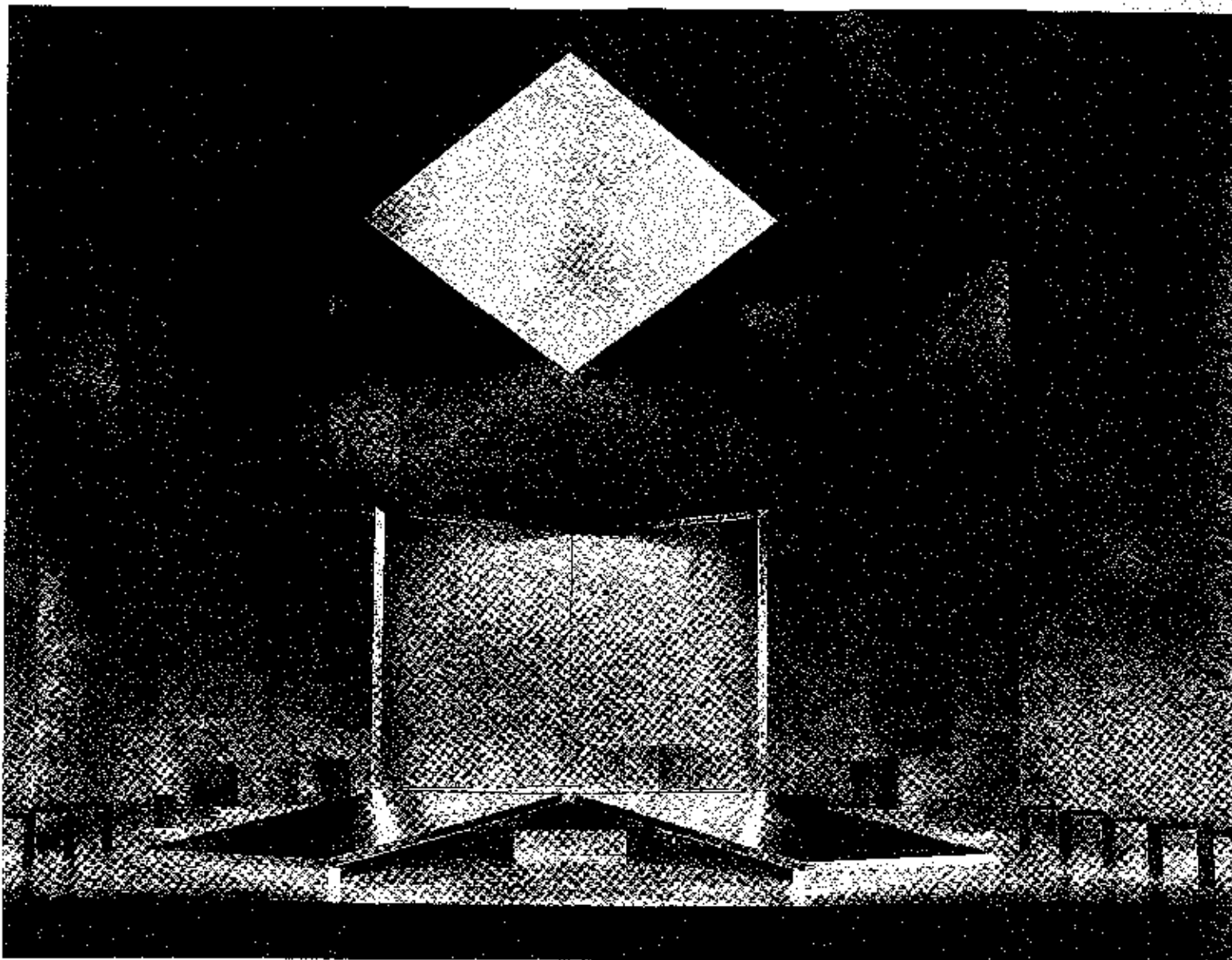
Jeg tror på ordet i det klassiske drama, fordi ordet var dets redskab. Jeg tror ikke meget på ordet i dag, fordi det er forældet. Ord meddeler intet, de udtrykker ikke noget videre, og for det meste kommer de ynkeligt til kort, når det drejer sig om at definere. Der har været store teaterformer i verdenshistorien, som havde deres eget konkrete sprog, der hverken var gudens eller bøgernes sprog. Det er et af de spørgsmål, som den moderne forfatter bør tage op til alvorlig overvejelse, idet han må gøre sig klart, at selve hans arbejde gør ham instinktivt ækterisk og tvinger ham til at råbe: „Ordet lever!“

Artaud, endnu engang: „Forresten er jeg godt klar over, at det sprog, der består af attituder og gestus, og at dansen og at musikken er mindre i stand til at belyse en karakter, udtrykke menneskelige tanker hos en person og fremstille klare og præcise samvittighedsforhold, end det verbale sprog, men hvem har sagt, at teatret var til for at belyse en karakter, for at løse konflikter med henblik på mennesker og deres passioner, konflikter af aktuelt og psykologisk indhold, alt det som vores nutidige teater er fyldt med?“

Ordets fallit er så gennemført, at jeg ikke ulykkeligvis kan sige, at alt stort teater er religiøst, hvis jeg vil have det svageste håb om klart at indbefatte i dette ord, hvad jeg mener. Ordet religion fremmaner øjeblikkeligt Graham Greene, Paven, Billy Graham, skolapædannen, Kristendommen, Zenbuddhismen, Alan Watts og Præsident Kennedy.

Jeg forsøger at sige, at en virkelig oplevelse i teatret berører egenheder og stiller os ansigt til ansigt med realiteter, der ligger i den grad over vores daglige tilværelse, at vi er nødt til at bruge et ord med en forsættelsesbetødning for at kunne udtrykke dem. Fordi disse egenheder synes forbundet med den menneskelige virksomhed, når den er mest storslået, fordi de rækker ud over vores normale erfaring, fordi de bringer os i kontakt med elementer, der gør os mere levende anere end mindre levende, mere beredte til at kæmpe anere end mindre beredte til at kæmpe, fordi de synes at hæve os op anere end at trykke os ned, tvinger jeg til at bruge dette gotiske ord, der lige så meget vækker forestillinger om et klokketårn, som peger mod himlen.

Vi ved alle, at det går meget let i vore dage, takket være en pille, at svinge sig op til hellighed og mystisk indsigt.



ØDIPUS af Seneca. iscenesat af Peter Brook på Old Vic.

Med marihuana er vi allerede uden for vores normale tilstand, med mexcaïn eller mexicansk champignon kan vi flyde i himlene. Men den slags oplevelser er komplet passive. Fra et kvalitets synspunkt er en teateroplevelse at fortrække for en narkotikaprøvet oplevelse, fordi den kræver en aktiv deltagelse både fra forsamlingens og fremstillernes side. Enhver oplevelse, der er mere intens end livet, giver publikum lyst til at komme tilbage. En transcendent oplevelse giver publikum behov for at komme tilbage. Vi må skabe forgiftede dyrkere.

Og lad os nu komme ned på jorden igen. Jeg vil ikke lukke nogens teater. Personligt elsker jeg dårlige film, og jeg har en klump i halsen under mange fede realistiske stykker. Jeg finder glæde ved at sætte hovedsammenfat op, hvinden operaer lige så vel som alle mulige andre ting.

Men jeg tror øjeblikket er kommet til at gøre front imod udfordringen. Jeg kender ingen af svarene, men jeg ved, hvorfra jeg vil have forsøget skal udgå; jeg vil se perso-

nerne spille uden for deres karakterer, i den daglige tilværelses løgne, dens løshed og totale forvirring. Jeg vil se den ydre realisme som noget i retning af et uendeligt tidevand, med bevægelige barrierer og grænser, folk og situationer, der tager form og forlader den igen for øjnene af mig. Jeg vil se skiftende løntilløse, ikke sådan som man skifter klæder, ikke som et kostume, der byttes mod et andet, men som scenerne smelter over i hinanden i en film, som malingen drypper fra en pensel. Og så vil jeg se den indre realisme som en anden tilstand af bevægelse og strøm, jeg vil mærke energierne, der bliver stærkere, tydeligere og mere definerede, jo dybere man går. Jeg vil nyde forgiftningen i den vide verden, i skærmen, i forestillingen og illusionen. Jeg vil gøre mig til gode mod lugnen og svinge med i den hysteriske udfoldelse af forfalskede følelser; jeg vil føle de sande kræfter, der motiverer vore falske identiteter; jeg vil føle det, der virkelig forhindrer os, det der virkelig adskiller os. Jeg vil holde et spejl frem, ikke for naturen, men



Scene fra *ØDIPUS*, Ødipus – John Gielgud, Iocaste – Irene Worth, Creon – Colin Blakely.

for menneskenaturen, og derved forstår jeg den forviklede verden, som vi kender den i 1961, ikke som man definerede den i 1900; jeg vil forstå alt dette, ikke med min fornuft, men med det givnit af indsigt, der siger mig, at dette er sandheden, fordi jeg også finder den i mig selv.

Jeg vil se en mængde af mennesker og begivenheder blive genlyd af min indre slægtskab. Jeg vil, bagved denne desperate og forfærdelige forvirring, se en orden og en struktur, der svarer til mit dybeste og sandeste behov for struktur og for en lov. Derigennem vil jeg finde de nye former, og gennem de nye former den nye arkitektur, og gennem den nye arkitektur de nye mønstre og de nye stier i den tidsalder, der hvirvler afsted omkring os.

Et ord af Artaud bringer mig med magt til at slutte.

„Enten fører vi alle kunstarter tilbage til en central holdning og en central nødvendighed, idet vi finder en analogi mellem en gestus frembragt i maleriet eller i teatret og en gestus frembragt af lavaen under en vulkansk katastrofe, eller også må vi holde op med at male, hyle op, skrive og gøre noget som helst“.