

Annotationer om grymhetens teater

Av CHARLES MAROWITZ

Hösten 1963 startade Peter Brook och Charles Marowitz en experimentell grupp med anknytning till The Royal Shakespeare Company. Avsikten var att arbeta med vissa av scenens och skådespelarkonstens problem under vad som kunde kallas laboratorieförhållanden, utan det kommersiella press som följer med föreställningar för publik. Efterföljande redovisning är baserad på anteckningar och spridda notat från denna tid, samt senare reflexioner.

Charles Marowitz är New Yorker, bosatt i London sedan 1956. Han har introducerat många viktiga författare i England, og ledet i samarbete med Peter Brook The Royal Shakespeare Experimental Group under The Theatre of Cruelty Season. Hans adaptasjon av Hamlet har blivit tryckt av Penguin og han er nå konstnerisk ledar av det nye London-Traverse Company. I 1967 iscenesatte han HAMLET og i 1968 Marlowes DR. FAUSTUS på Göteborg Stadsteater.

Valet av skådespelare

Eftersom vi inte skulle sätta upp något speciellt stycke och således inte var på utkik efter vissa bestämda typer, och eftersom det viktigaste för oss var att finna skådespelare som var öppna och påverkbara, och ivriga att trampa på där etel-nade professionalister nätt och jämnt vågar smyga fram, så var det nödvändigt att hitta på ett helt nytt sätt att ta ut skådespelare. Jag beslöt att strunta i alla murkna gamla monologer, läsa av en ensam skådespelare som ärrar av sig läxan med behärskat men stigande hysteri, en läxa han har varit paralyserad av ända sedan teatorskolan. Vi arrangerade kollektiva uttagningar med mellan åtta och tio skådespelare som fick arbeta tillsammans åtminstone en timme. Uttagningarna blev delade i avsnitt på följande vis.

1) Överraskande textbehandling

Skådespelaren får först föredra sin två minuters utantillläxa på sitt eget sätt, utan kommentarer eller avbrytelser. Så snart han har gjort detta, får han uppgitt en ny karaktär och en ny situation och uppmanas att spela dessa med bibehållande av den ursprungliga texten. (Ett exempel: en skådespelare som möter upp med „Att vara eller inte vara...“ anmodas att spela scenen på heden i King Lear eller Romeo i balkongscenen genom Hamlet-texten). Det gäller för skådespelaren att kasta sig in i helt nya omständigheter (att improvisera) samtidigt som han behåller kontrollen över den ursprungliga texten (det formella grundlaget). Så snart skådespelaren lyckas förmedla en glimt av den nya karaktären och den nya situationen, får han uppgitt ytterligare en karaktär och situation (t.ex. en torghandlare på en marknadsdag, en politisk kandidat som försöker bli återvald) så att han till slut har tre roller att hålla i luften på en gång, nämligen sitt ursprungliga textval plus de två senare varianterna. Skådespelaren får så uppgitt nyckelord som refererar till de olika karaktärerna, och uppmanas att raskt byta över från den ena situationen till den andra utan att avbryta den ursprungliga textens järna ström.

2) Text och underliggande mening

Skådespelaren får ett stycke nonsens-text (hos oss, en kort akts av Paul Ableman). Den skildrar ingen urskiljbar karak-

tär eller situation. Skådespelaren får göra med texten vad han vill, men han måste använda de givna orden. (Detta gjorde det möjligt för oss att bedöma hur skådespelaren rent elementärt handskades med språket, vart hans naturliga instinkter förde honom. Ett slags psykologisk test med ord i stället för de Roscharch'ska bläckfläckarna).

3) Föremåls-associering

Ett föremål kastas in på scenen, t.ex. en leksaks-spada. Skådespelaren sätter igång med att bygga upp en pantomimscen utgående från spaden. Så snart någonting börjar utveckla sig av dilla, så snart skådespelaren känner att han får tag i ett sammanhang, kastas ett annat föremål in på scenen utan något som helst samband med det förra: en portfölj, ett skohörn, en telefonkatalog, en blomkruka. Skådespelaren måste nu antingen bygga upp en helt ny scen eller skapa en förbindelse mellan den oemmanhängande rekvissan.

4) Sammanhängande improvisation

En skådespelare utför en enkel, lättbegriplig handling som att gräva, spela golf, sätta upp tapeter, gymnastisera. De andra väljer handlingar som hör ihop med den första och en scen utvecklar sig, med repliker. (Om A börjar med att gräva kan B t.ex. imitera en pneumatisk borr, C kora en skottikärva och D bli en uppsyningsman som kontrollerar sitt tidtagarur: det hela en byggnadsplan).

Därefter gör en ny skådespelare entré utförande handlingar som absolut ingenting har att göra med de tidigare (han kan t.ex. göra lymska knäfall). De andra anpassar sig så snabbt som möjligt till det nya skeendet (en börjar kanske göra uppmjukningsövningar, en annan ruller ihop sig till en boll à la Martha Graham, den tredje börjar markera takten med en käpp). Så snart en ny situation är uppfattad och börjar utvecklas, inleds en annan som ligger så långt från den första som möjligt.

Till sist utväljes tre olika grupper, var och en med en rad omkastningar att handskas med, och när dessa tre grupper arbetar samtidigt kan de ha så många som tolv olika situationer att skifta mellan.

Det viktiga är hur skickligt omsvängningarna görs och hur raskt skådespelarna uppfattar den förändrade situationen.



HAMLET-COLLAGEN bearbetad av Charles Marowitz för Lambda Theatre (1960). Foto Peter Hart.



Scenerna i sig själva forblir nödvändigtvis ytliga, men det gäller här inte ett akap improvisationer med aubetans och fast uppbyggnad, utan bara att följa de dramatiska anvisningarna lika fort som de dyker upp.

Den första ensemblen

Av ungefär femtio skådespelare utvaldes ett dussin, som därefter framträdde för Brook för att få hans dom. Ironiskt nog var Glenda Jackson den enda som vi hade olika uppfattningar om. Brook trodde inte genast på hennes förmåga, men hon och Allecto Kanner blev de två mest uppfinningsrika medlemmarna av gruppen.

Genomsnittsåldern i gruppen var tjugufyra år. Bera en medlem var över trettio, och de flesta något över tjugo. De hade sin erfarenhet från television och teaterskola och en smula landsortateater, men ingen nämnvärd West End-bakgrund. Den allmänna inriktningen gick mot naturalistisk teater, d. v. s. en tunn grundval av Stanislavsky-teknik sådan denna blir utvalnad och förvårdad vid engelska teaterskolor. Jag ansåg det nödvändigt att börja om från början, att tvinga hela ensemblen till elementära övningar i Metoden innan vi höll tog avstånd från Stanislavsky-etiken. Brook var av annan mening. Han ansåg att den allmänna rutin-nivån var så pass hög att det nya arbetet kunde inledas direkt. Jag ansåg att detta var ett misstag, eftersom Stanislavsky var den grammatik med vilken vi skulle bygga en helt ny syntax, och jag önskade att grundvalen skulle vara solid innan vi ruckade på den. Så här i efterhand är det svårt att avgöra om vi gjorde rätt eller orätt i att kasta en grupp på tio unga skådespelare rakt ut i den arseutvecklings teorins virvlar - men vi hade glivetvis tidsfaktorn att ta hänsyn till. Vi hade bara tolv veckor på oss

att träna och att sätta upp ett inledande workshop-framförande.

Vi arbetade i en liten kyrkolokal bakom The Royal Court Theatre i Sloane Square, ett näkent rum med tröväggar, överstallade med anslag om scoutmöten och för länge sedan överställda whist-turneringar. Vi hade långa dagar som började kl. 10 och slutade kl. 18. Varje dag konfererade Brook och jag i telefon angående målsättningen för nästa dag, varoför jag satte mig ner och tänkte ut de övningar vi skulle arbeta med.

Mina anteckningar om denna träning följer ingen kronologisk ordning och det som jag berättar här är alltså inte en redovisning för någon utveckling.

Att bekanta sig med ljud

På den allra första arbetsdagen, innan skådespelarna egentligen hade träffat varandra och utan att vare sig Brook eller jag höll något orienterande anförande, blev skådespelarna tilldelade olika föremål: askar, kärl, pinnar, allt möjligt att dunka och skramla med. Varje skådespelare hade något att hantera. De blev därefter uppmanade att undersöka effekten hos sina respektive instrument. (T. ex. det ljud den breda ändan av en slok åstadkommer på en bleckburk, det ljud den smala ändan av en slok åstadkommer på en bleckburk, och det ljud en bleckburk åstadkommer mot golvet om den dämpas med ena handen, hålls med två händer eller är inrullad i en tröja, och hur bleckburken låter om man knacker på den med knogen i stället för med sloven, eller med pannan i stället för med knogen, eller med armbågen i stället för med pannan. osv. osv.)



HAMLET-COLLAGEN. Foto: Peter Ham.



Improvisation. Från arbetet på Canada Theatre. Foto: Morris Newcombe.

Efter att instrumentets effekt var utprovad började vi knäcka fram olika rytmserier. En del av dessa förändrades senare, medan andra förblev konstanta. Två och tre rytm-serier kombinerades, det utfördes dialoger mellan sopkvaslar och tomma packlådor, scener från *Romeo and Juliet* utspelades med metalliska klirranden och döva dunear, upprörda folkmassor skildrades med tommlådor och härslog med tennisracketter, och så vidare.

Till slut uppnådde man att rytm, ett generaliserat och alltför ofta använt ord inom teatern, blev definierat på ett nytt sätt, i exakta, fysiska termer. Skådespelarna fick inte endast erfarenhet av de grundläggande förändringarna i olika slags rytm – långsam, snabb, moderat o. s. v. – men också av de otaliga kombinationer och kontraster som det är möjligt för rytmen att uttrycka. Snart blev samma hållning som den skådespelarna hade intagit till instrumenten tillämpad på deras röster och kroppar. Detta var en modig omställning. Man måste hela tiden bekämpa den ingrodda instinkt hos engelska skådespelare som säger dem att det är rösten som genom värdet tal, klangfullhet och resonans skall bära fram budskapet i teaterkonsten, och att kroppen är ett nyttigt men sekundärt bihang.

Steg för steg förde vi fram den idéen att rösten kan frambringa andra ljud än grammatikalska kombinationer av bokstäver, och att kroppen när den blir frigjord kan utforma ett språk som når bortom texten, bortom den underliggande meningen och bortom alla eftertanke av socialt beteende. Och det viktigaste av allt, detta att ljuden och rörelserna kan överföra känslor och idéer.

Skildrande ljud och rörelser

Övningsuppgift:

Du kommer tillbaka till din bostad efter en dagens hårt arbete. Kom in, ta av rocken, häng upp den, sorvera dig själv en drink och sitt ner vid bordet. På bordet ligger ett brev som du plötsligt upptäcker. Du ställer från dig glasot, öppnar brevet och börjar läsa. Du får själv avgöra vad som står i brevet, bara det är något som gör dig ytterst upprörd på ett eller annat sätt. Skildra denna upprördhet bara genom ett ljud och en rörelse.

De rörelser som inleder övningen och leder fram till den slutliga effekten är fullständigt naturalistiska, men slutpunkten skall vara ett projicerat uttryck för karaktärens inre tillstånd, och absolut o-naturalistisk. Till att börja med valdes bara banala alternativ. Skådespelarna hoppade högt av glädje, föll i gråt, ryckte till av häpnad, stampade av raseri o. s. v.

När inte dessa enkla uttryck blev accepterade, började skådespelarna inse meningen med övningen. När alla deras naturalistiska val blev avvisade, måste de börja leta efter mera stiliserade sätt att meddela sig på. Småningom började deras val ut visa större fantasi. Det utstötta ljud som hade resonansen hos sårade djur eller hos förhistoriska väsen korsade av almväpen. Rörelserna blev nakna och oberäknliga. Skådespelarna började använda stolar och bord som skulpturella föremål i stället för som funktionellt möblemang. Under presset av de utstötta ljuden började ansiktsuttrycken att likna javanesiska masker och Zenskulpturer. Men så snart skådespelarna förstod vad det var vi önskade oss, började några av dem välja ett tillfälligt ljud eller en tillfällig rörelse som var effektiv i sig själv, men som inte hade något att göra med det sinnestillstånd som uppstod under övningen. Mycket snabbt, skrämande snabbt, fick skådespelarna samma rutin när det gällde att handskas med icke-naturliska ljud och rörelser som de hade när det gällde de dramatiska standard-klichéerna. Man började undra om inte Artaud's idealiserade teater, ifall den någonsin kom till stånd, efter fem eller tio år skulle ha utvecklat sig till något lika rutinerat och bemängt med klichéer som dagens Comédie Française eller kommersiella West End-teater.

Avbrutna sammanhang

Ett av de viktigaste målen för vårt arbete var att få fram en skådespelarstil som var osammanhängande, det vill säga, som motsvarade det sönderbrutna och fragmentariska sätt på vilket de flesta människor upplever den samtida verkligheten. Livet i våra dagar – jag försöker inte filosofera, bara illustrera – liknar i hög grad första sidan av en dagstidning. Ögat hoppar från en artikel till en annan – från den ena geografiska scenen till den andra – från den ena stämningen till den andra. En cidsvada i Hoboken, ett val i Paris, en krönika i



Improvisation. Frön arhottit på Lambda Theatre. Foto Maria Newcombe.

Sverige, en våletäkt i London – komik, pauslador, högtid, trivialiteter – allt svämmas in över ena medvetande praktiskt taget samtidigt. Skådespelaren däremot rör sig, tack vare år av träning och seklers tradition, stadigt framåt från punkt A till punkt B till punkt C. Han utvecklar karaktären, han utbygger sammanhanget – intrigen tälnar och konflikterna spötsar till sig. Kort och gott, skådespelaren rör sig framåt enligt Aristoteles' regler, konserverande dramaets standardjargong och den konventionella teaterns stelnat lagbundna tidsystem.

För att bryta sönder detta progressivt/logiska framåtskridande från början genom mitten till slutet använder man sig av improvisation, d.v.s. av personligt och organiskt material hellre än av teatraliskt arv gods. och man använder det rätt och slätt som rytmiskt mönster.

Övningsuppgift:

Man bygger i stora drag upp en karaktär av. Han är en arbetelös författare.

Scen 1: Hans värdinna ber honom betala hyran som är flera månader i efterskott.

Scen 2: Hans värdinna vill veta när de skall gifta sig.

Scen 3: Hans far ber honom ge upp skrivandet och ta arbete i familjefirman.

Scen 4: En café-bekant uppmanar honom att komma ut och ta en drink och glömma sorgerna.

Scen 5: En vän från skoltiden dyker upp och vill återuppliva gamla minnen.

Scen 6: En försäkringsagent försöker energiskt tvinga på honom en försäkring han inte önskar.

Oav. osv.

Varje scen byggs upp för sig i fem eller tio minuter, tillräckligt länge för att få en smula substans, men inte någon verkligt stram uppbyggnad. X blir nu placerad mitt på scenen och var och en av de andra figurerna kommer, på slickord, och upprepar sin scen med honom. Scenerna, som inte har något annat att göra med varandra än att de kretsar omkring samma huvudperson, följer tätt efter varandra. För varje ny scen omställer X sig raskt till den förändrade situationen och det skiftande förhållandet till de andra personerna. Till slut spelas tre eller fyra scener på en gång. Vid en viss punkt blir övningen outhärdlig och omöjlig, men innan man kommer så långt, har X och hans motspelare upplevt en upplagad känsla av briet på sammanhang, en känsla som är början till förståelse av den komplicitet som utövar sitt inflytande på också det enklaste medvetande idag.

Hamlet som collage

Några år före tillkomsten av The Royal Shakespeare Experimental Group hade jag bött Brook komma och se på en pjäs som jag satte upp på en studentteater kallad *In-Stage*, i Fitzroy Square. Det gällde en kort pjäs av Lionel Abel kallad *A little something for the maid*. Ursprungligen hade den skrivits för radio och den beaktad av en serie korta, osammanhängande scener i vilka den kvinnliga huvudpersonen i tur och ordning förvandlades till alla människor den manliga huvudpersonen hade ett göra med: hans hustru, hans värdinna, hans städhjälp, hans manliga chef, hans rekreterare, hans mor, o.s.v. Under en diskussion efteråt hade Brook sagt att det skulle vara fascinerande att se Hamlet speiad på detta sätt, med scenerna omstockade som en packe välkända kort. Ett och ett halvt år senare spöade Brooks idé fortfarande i mitt huvud när jag grep mig an med att rekonstruera Shakespeares skådespel.

Idéen med Lambda-Hamlet-versionen var att pressa samman pjäsen till ungefär tjugo minuter, utan att använda sig av

någon berättare. Jag utgick från att alla människor känner till Hamlet, också de som aldrig har sett eller läst stycket, och att det finns en påverkan av Hamlet i allas vårt kollektiva undermedvetande, så att man kan bygga en föreställning på denna mytiska avlagring.

Pjäsen skars upp i ett collage med repliker ställda mot varandra och händelseförloppet omkastat, personer ströks eller blandades om varandra, och det hela blev därefter spelat i korta, osammanhängande fragment vilka framträdde som blixtpolysta glimtar från Hamlets liv. Shakespeares ord användes genomgående, men radikalt omarrangerade.

Av alla våra övningar i osammanhängande spelstil var det denna som hade den mest solida grundvalen, eftersom alla skådespelarna kände originalpjäsen och därför hade en emotionell referensbakgrund samtidigt som de kände själva historien. Den första versionen var en väl genomförd träningsuppgift. Den senare versionen, som var utvidgad till 25 minuter och som spelades i Tyskland, Italien och slutligen i London, hade en mera genomförd stil och mera av intellektuell mening.

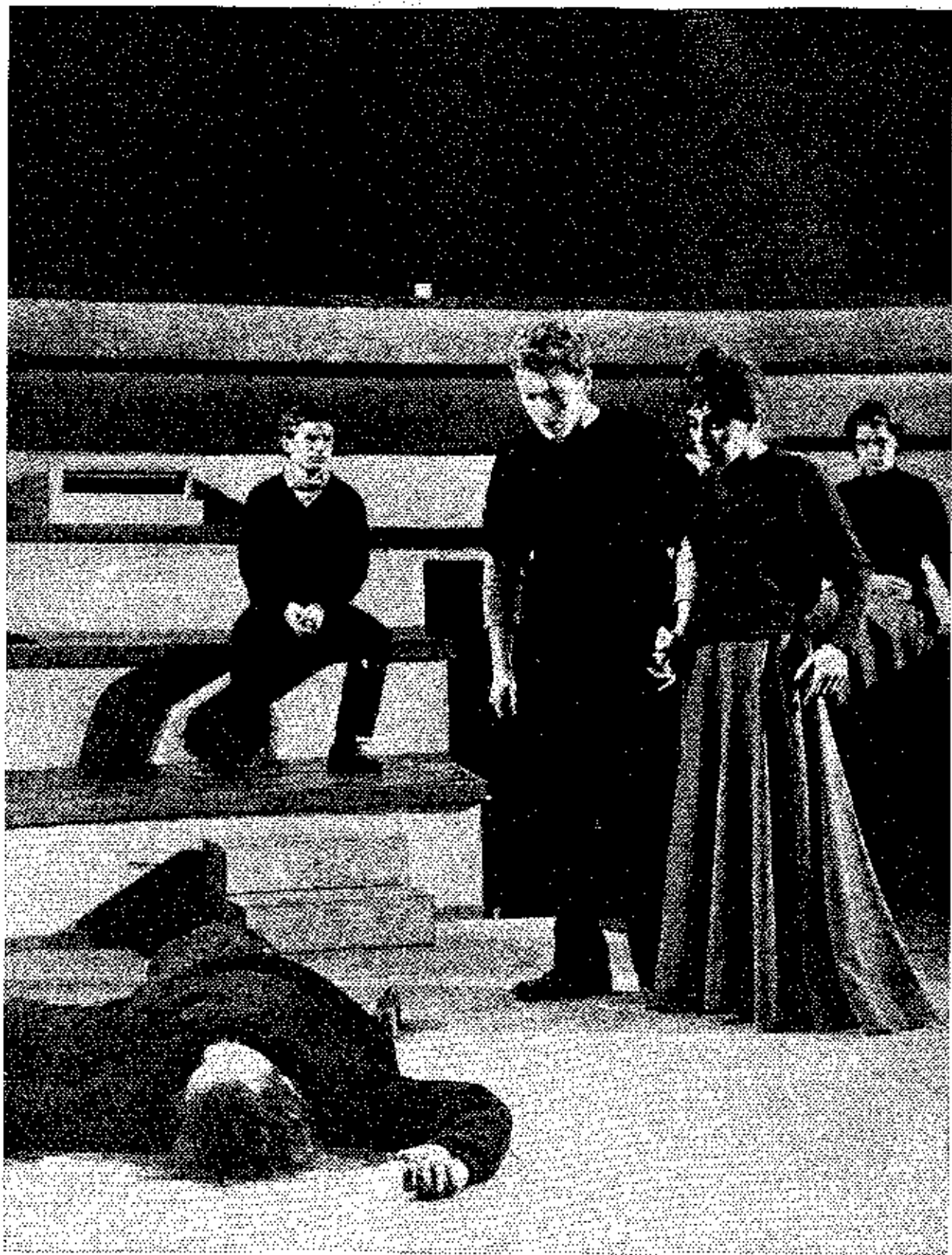
Kontakt

Skall man bygga upp samhörighet inom en grupp som arbetar med teater, måste de växa fram, alla dessa monbrän och kommuniserande vävnader som förvandlar en samling skådespelare till en ensamble. En utdragen period av samvaro – till exempel vid en teater med fast personal – skapar en tillfällig förening av människor, men detta är inte det samma som skådespelare anpassade efter varandras hela nervsystem, så samstämda att en rörelse från den ena ger upphov till en skälvrning hos den andra och en impuls hos en tredje, kort sagt en omedelbar kedjereaktion. Kontakt uppstår inte genom att man av alla krafter stirrar sin motspelare i ögonen. Verklig kontakt består av en sådan samstämmighet att man ser motspelaren utan att man vänder blicken mot honom. I sällsynta fall är en grupp förenad av en rytm som regleras nästan fysiskt, som av blodtryck eller hjärtklappning. Det är det samma fenomen som finns mellan en viss typ av besläktade människor, mellan vissa äkta makar, mellan vissa älskande och mellan bittra fiender.

Grupptervju

Övningsuppgift:

A är en socialt misslyckad person som har suttit i fängelse. Han är nu frigiven och intervjuas av en man från en stor firma, där man känner hans bakgrund men kan tänka sig att ge honom ett onklare arbete. A behöver arbetet, men avskyr att känna sig beskyddad och slites mellan lust att vinna sympati och att vådra sina uppgreppningar. De andra skådespelarna, sexton stycken, representerar olika personlighetsdrag hos A. En representerar hans fiendlighet mot samhället, en annan hans ekonomiska behov, en tredje hans försök att anpassa sig, en fjärde hans upproriska natur, en femte hans linnboende feghet, en sjätte hans förträngda sociala ambition, en sjunde hans fantasibild av sig själv som en Stor Man, osv. Ingen av A's personlighetskomponenter bidrar med något eget material till scenen. De talar bara när A svarar på intervjuarens frågor, och deras reaktion beror helt och hållet på vad A verkligen säger och på vad de kan få ut av hans sätt att säga det. I överensstämmelse med dessa svar framträder personlighetsdragen mer eller mindre starkt. Men vid varje svar reagerar alla de sexton skådespelarna och bygger vidare på det, modifierar det, bygger ut det osv.



Scen trên THE SPURT OF BLOOD of A. Arnaud. Fohn Morris Newcombe.

Exempel:

Intervjuaren: Tror Ni att Ni skulle passa för det här jobbet?

A: Å ja – det tror jag säkert –.

C (infamt): Vem bryr sig om det?

D (bödlande): Kan Ni inte vara snäll och försöka mig en vocka?

E (överlägsen): Jag kommer att överta Er skrivbord inom en månad.

F (tveksamt): Jag undrar om jag kunde ha en sån kostym?

G (retligt): Jag undrar om jag kommer att bli sparkad ut härifrån.

H (aggressivt): Jag skulle gärna slå ut tänderna på dig.

Övningen driver fram en plögsam grad av uppmärksamhet. Eftersom varje skådespelare måste tala till A samtidigt som de andra, tvingas de att reagera på antydningar och tonfall i stället för att vänta på stickord. Med andra ord skådespelarna tvingas att handakaa med textens underliggande mening och därigenom att förstå, att texten bara är ett slags redskap som låter en säga ner i den underjordiska värld där all den egentliga aktionen utspelar sig.

Improvisationer och väsentligheter

Vi hade en god del vänliga improvisationsövningar – d.v.s. sådana som utgick från handlingar och följde ett rytmiskt schema – men vi fick bättre resultat genom variationer av den vanliga Metodlinjen och utvidgningar av den. Ett exempel: efter att en skådespelare var färdig med en scen, fick han i uppdrag att dela scenen i tre avsnitt, och ge vart och ett av dem en rubrik. När han hade gjort detta och vi alla var eniga om att rubrikerna motsvarade innehållet i den ifrågakommande situationen, blev hela scenen spelad om igen, men nu så att skådespelarna använde utslutande rubrik-texten som dialog. Därefter fick skådespelaren välja bara ett ord från var och en av rubrikerna, och scenen spelades en tredje gång med endast dessa ljudkomponenter som repliker. Först när vi hade kommit så långt var skådespelaren i stånd att välja ett ord som på ett träffande sätt motsvarade den centrala stämningen i hans scen, och då kunde han spela scenen en sista gång med endast variationer av detta ljud. Ett sådant spel av ljud och läten framkallade osvikligt ett icke-naturalistiskt rörelseschema, och det var fascinerande att iakta hur grafiskt rörelsen uttryckte scenens innersta mening, efter att situationen först hade reducerats till sina grundläggande impulser.

Exempel:

Situationen är följande: A önskar bryta en långvarig förbindelse med en väninna, B. Han inser nu att han inte älskar henne, och det vore vansinne att gifta sig. B har emellertid blivit hjälplöst bunden vid A och kan inte uthärda tanken att de skall skiljas. Han gör desperata försök att rädda förhållandet.

Situationen uppdelad i rubriker, första omspeling:

Pojken: 1) Jag vill göra slut.
2) Jag vill vara så snäll som möjligt.
3) Jag låter mig inte övertalas att ändra mig.

Flickan: 1) Jag vill behålla honom.
2) Jag måste resonera med honom så han ändrar mening.
3) Jag vägrar att låta honom göra mig så illa.

Väsentliga ord, andra omspelingen:

Pojken: 1) Slut.
2) Snäll.
3) Inte.

Flickan: 1) Behålla.
2) Resonera.
3) Vägrar.

Ljud, tredje omspelingen:

Pojken: SI-ää-NT

Flickan: Åä-aa-GRR

Ljuden skall vara flytande och fria, direkt baserade på vokaler och konsonanter i de väsentliga orden.

Stanislavsky och Artaud

När man har blivit uppföstrad med Stanislavsky och hans inre sanning som ideal, innebär det en stor omställning att upptäcka att det också finns en yttre sanning och att denna i många sammanhang kan vara mera övertygande än den inre. En ännu större omställning har det varit för mig att inse, att ett konstlat spelsätt eller rätt och slätt artistiskt fusk kan ge publiken ett rikt intryck av sanning och att sådana knep därför, enligt skådespelarkonstens pragmatiska lagar, är tillåtna. Metodens argument om inre sanning håller bara om dess huvudförutsättning är riktigt: nämligen, att skådespelaren upplever känslan lika starkt som skådespelaren. Men vi vet alla att detta inte alltid är fallet. Det finns hundratals exempel på hur uppskrivade skådespelare har hållit på att spricka av inre intensitet utan att detta har förmodat något annat till publiken än ansträngning. Det är också riktigt att en skådespelare som är nästan fullständigt „avstängd“, men som går igenom de riktiga greppen i den riktiga ordningsföljden, kan påverka en publik mycket kraftigt – nästan ofrivilligt.

En skådespelare som följer Metoden mäter sanningen i sin tolkning med autenticiteten i sina egna känslor. Skådespelaren enligt Artaud vet att om inte dessa känslor omskapas till ett uttryck som kan förmedlas, förlorar de ett passionerat brev utan frimärke. Ren känsla kan vara äcklig eller förstenad, medan å andra sidan den rätta sceniska effekten – en gest, en rörelse, en serie av handlingar – i sig själv är ett påstående som inte behöver drivkraften hos en känsla för att vinna gehör, men som är tjugo gånger mer kraftfullt om det verkligen är laddat med känsla.

Det föreligger ingen fundamental oenighet mellan Metod-skådespelaren och Artaud-skådespelaren. Både använder sig av modvetenhet för att trigöra det omedvetna, men medan Metod-skådespelaren är bunden till rationella motiveringar, inser Artaud skådespelaren att den högsta konstnärliga sanningen är omöjlig att bevisa. Den existerar, på samma sätt som vissa sälskynta naturfenomen existerar fastän de trotsar vetenskaplig analys, och det är skådespelarens uppgift att mana fram den.

Artaud-skådespelaren behöver Stanislavsky för att kontrollera arten av de känslor som han släpper lös – annars blir han ett känslans offer. I.o.m. Artaud's berömda „skådespelare i trance“ har ansvar för den anda som talas genom honom. En scena som bara förmäddar en atmosfär är inte hälften så givande som en scena under vilken man mottar tydliga budskap. Själva trance tillståndet är något man uppnår genom ett metodiskt beteende. Mediets hemlighet är att veta, när man skall släppa taget på de mekanismer som har utlöst detta tillstånd, för att därefter stiga högre. Detsamma gäller för vilken som helst skådespelare, antingen han an-



SKÄRMARNA av Jean Genet, iscensatt av Peter Brook.
Foto: Maria Newcombe.

vänder intellekt eller instinkt för att uppnå en värdefull punkt för satsningen i hoppet.

Omställning och improvisation

Man ger lystringssignaler till tre skådespelare, A, B, och C, t. ex. en ringklocka till den ena, en surrande signal till den

andra och en gong-gong till den tredje. Så snart skådespelaren A hör sin signal inleder han en scen, och A och B skall omställa sig efter honom så snabbt som möjligt och medverka i situationen. Efter två-tre minuter, när scenen antingen närmar sig en poäng eller håller på att rinna ut i sanden, får B sin lystringssignal. Han störtar sig då omedelbart in i en ny situation, utan något som helst sammanhang med den föregående, varefter A och C ögonblickligen omställer sig efter honom. Scenen får utveckla sig en kort stund varefter C får sin signal och en ny slags situation inleds, osv.

Det ögonblick man väljer för att avbryta en scen och inleda en ny är lika viktigt som det material scenerna frambringar. Det finns ett ögonblick i praktiskt taget varenda improvisation då handlingen strävar till sig och närmar sig en konklusion. Om man kan utlösa den nya scenen just i detta ögonblick, måste skådespelaren instinktivt kasta in sina yttersta resurser. Dessa slags improvisationer lever av katastrofstämningen men bär också ibland förstörda av den. Ett ofrånkomligt imperativ vilar över skådespelarna. De måste tänka och handla blixtnabbt. De vet att de inom loppet av sju eller tio minuter måste hitta på så många som fem eller sex olika situationer, och de upptäcker snart att de inte kan fuskas genom att lägga planer på förhand, eftersom man genast lägger märke till förhandsarrangemang. Det hela tvingar fram en kvalitet som de flesta skådespelarna inte tror att de har, nämligen förmågan att associera fritt och utan hänsyn till fixerade karaktärer eller logiska sammanhang. För mig personligen var det en stor upplevelse att se hur denna övning, genom att den tvingade skådespelarna till snäva omställningar, fick även sådana som aldrig hade hört om surrealism att finna de mest förbluffande surrealistiska utvägar. Det hände också att skådespelare som hävdade att de saknade sinne för humor, förvånade sig själva genom att göra djupdykningar ned i brunnen av fantei och absurditet på gränsen till det undermedvetna. Det blev valt beteenden som aldrig skulle ha framförts om skådespelaren hade haft tid att överväga dem, eller som i varje fall skulle ha blivit tillrättalagda och modifierade, men som nu sprang fram med häpnadsväckande klarhet och djärvhet.

Skådespelare och skådespelare

Kriteriet på en god skådespelare är hans inställning till förändringar. De flesta skådespelare fattar sina beslut på ett tidigt repetitionsstadium, kartlägger den kortaste linjen mellan två punkter och avancerar därefter längs denna. För dem är repetitionsperioden en tunnol mod ljus i bägge ändarna och mörker däremellan. En annan typ av skådespelare är den som hela tiden bibehåller sin förmåga att tänka om och att reorganisera sin roll. Han följer varje signal och reagerar på varje omläggning, och blir inte förvirrad av avstickare och sidoprång. Han behöver kanske längre tid innan han är framme vid målet, men när han är där har han nått ett mera fullmogt resultat.

Denna kontrasterande inställning till förändring kan sägas karaktärisera två olika kullar av skådespelare, och i dagens England blandas de i praktiskt taget varenda ensemble. Man generaliserar naturligtvis om man kallar den ena traditionell och den andra modern, men det ligger en kärna av sanning i påståendet. Skådespelare, som har gått vägen genom The Royal Court och Theater Workshop och som har upplevt de senaste tio årens jämsnitet, har nämligen stort sett en öppnare inställning än den man finner hos en äldre generation, som har passerat Akademien och de fasta scenerna. De två typerna kan nästan sägas ha var sitt reaktionsmönster.

„Trads“

Låt oss se på handlingen.

Fixera betoningar och tolkningar.

Slå fast uppbygget så tidigt som möjligt.

Sikta på skrätt.

Slutgiltiga lösningar så fort som möjligt.

Det var ett dåligt hus.

Jag lystrar order.

Blir jag bortskymd?

Är det inte snart tid för en malpauz?

Jag får ingen hjälp av min motspolare.

Precis som vi repeterade det.

Låt oss komma vidare och få slut på det här intertextualiserandet.

Mera känsla.

Håll den pausen.

Allting finns i texten

Jag skall spela den här rollen symboliskt.

Jag är skurken.

Mina många år av yrkeserfarenhet gör mig säker på att ...

„Mods“

Låt oss analysera det hela.

Ta reda på meningen och låt betoningarna komma av sig själva.

Behåll rörelsefriheten så länge som möjligt.

Sikta på att skapa kontakt.

Slutgiltiga lösningar så sent som möjligt och aldrig helt fixerade.

Det var en dålig föreställning.

Jag kommer med förslag.

Är jag viktig för pjäsen på det här stället?

Vi slutar inte förän det här är som det skall.

Jag får inte vad jag hade väntat mig, så jag måste anpassa mig.

Så som föreställningen just i detta ögonblick kräver det.

Låt oss resonera om problemen så gott vi kan.

En klarare målsättning så vi får fram mera känsla.

Fyll den pausen.

Allting finns i den underliggande meningen.

Jag kan inte spela föreställningar, bara utföra handlingar.

Jag utfärdar inga moraliska domar.

Ingenting förblir någonan oförändrat.

Att tala med färg

Övningsuppgift:

Ni har just kommit ut ur er våning, låst dörren och stoppat nyckeln i fickan. Ni går till hissdörren och ger signal. Medan ni väntar på hissen ögnar ni genom en tidning. Hissen anländer på överenskommet ljud-tecken. dörrarna öppnar sig och plötsligt får ni syn på en viss person inne i hissen, en person för vilken ni hyser starka och utpräglade känslor av något slag. (Skådespelaren kan på förhand bestämma denna bakgrund.) I samma ögonblick rusar ni till staffliet och målar dessa känslor.

Liksom i den besläktade övningen med brevet, ligger det avgörande momentet i det ögonblick då skådespelaren möter överraskningen och skall uttrycka denna. Om man lyckas förena händelsen och reaktionen rent organiskt, blir resultatet klart och övertygande. Men bara ett ögonblicks tvekan, och resultatet blir skruvat, onaturligt och enhårt illustrerande. Vi hade senare en annan version av denna övning som visade sig ge bättre resultat. Vid denna fick skådespelaren spela en improviserad scen med Främlingen i vilken hans attityd blev manifesterad, varefter han hade en scen i sin våning, och först därefter utspelades övningsscenen vid hissen. Detta ger skådespelaren mera bakgrundsmaterial.

Till att börja med var resultaten av målandet slafseiga och grova. Vid tredje eller fjärde försöket blev de nästan konstnärliga så till vida som de då var impressionistiska färgklickar, med så mycket mening att de antydde ett inre tillstånd som de övriga i gruppen kunde tolka. Denna övning i färg blev använd direkt i *The Spurt of Blood*, enligt författarens anvisningar i *The Seekers*, och i den mera utpenslade versionen av *Marat/Sade*. (Man kan dock säga att avsnittet med röd och blå målarfärg i *Marat/Sade* här stammar från en liknande effekt i Bronka iacensättning av *Titus Andronicus*, där Vivion Leigh använde ett rött band för att symbolisera strömmen av blod.)

Reformer

När Artaud talar om „det spröda, fluktuerande centrum som aldrig kan nås av form“, måste man anta att han tänker på tillstånd som inte kan ges en språklig form, men som man kan nå på annat vis. Tror man inte detta, är uttalandet bara löddrig mysticism. Det potentiella övertaget hos Artauds teater över konventionell teater – också om den konventionella formen blir tillsträmad och reformerad – ligger i att dess språk ännu inte är kartlagt och därför ännu inte nedfläckat och tomt. Föran ligger i ett arv från fem åkler av ordbråte kan hindra oss att komma ner till urberget. Eller för att formulera det ännu mera pessimistiskt: skådespelaren är socialt och psykologiskt konditionerad på ett sätt som måste förändras och som samtidigt är oföränderligt.



SKÄRMARNA av Jean Genet, iscensatt av Peter Brook.
Foto: Morris Newcombe.

Starten

Den första demonstrationen av gruppens arbete kallades „Grynhelens teater“, något jag själv betraktar som beklagligt. Denna demonstration pågick fem veckor, som: fastlagt,

vid teaterklubben Lamda i London. Det hade aldrig varit vår avsikt att presentera det hela som en verklig föreställning, men bara som en demonstration av arbete under utveckling, något som vi antog kunde vara av intresse för folk i branschen. Pressen blev inte inviterad på det vanliga sättet, men vi skrev brev till tidningarna och bad dem vara välkomna om de intresserade sig för saken, samtidigt som vi förklarade att vi inte var speciellt ivriga att bli recenserade, då vi inte betraktade oss som färdiga. Däremot var vi intrasserade av alla privat framförda åsikter, förklarade vi.

Allt detta var ett slags självbedrägeri som både Brook och jag tyckades svälja. Först efter att visningen hade ägt rum insåg vi vilken situationen verkligen var: varje framvisning som riktat sig till en publik, inbjuden eller inte, blir en föreställning, oberoende av vad man kallar den, och blir därmed bedömd enligt den traditionella kritikens kriterier. Jag menar inte detta som ett angrepp på kritikerna. Stort sett fick vi intressanta, positiva recensioner, men poängen var att vi inte hade avsett att komma med en teaterföreställning och att det i London tydligen var omöjligt att komma med något annat.

Programmet hade följande sammansättning: två korta nonsens-sketcher av Paul Ableman, liknande våra ljud-övingar; en iscensättning av Artauds tre-minuters pjäs *A Spurt of Blood* (spelas först med ljud, därefter som Artaud skrev den); en dramatisering i enbart rörelser av en novell skriven av Alain Robbe-Grillet; två collage av Brook, ett av dem (*The Public Bath*) sammanställt av tidningsartiklar om Kennedys bgravning och vittnesmålen i Kaelor-saken, och det andra (*The Guillotine*) baserad på originalmaterial; tre scener från Genets *The Screens*; en anti-Marceau mime-sketch kallad *The Analysis*; en kort pjäs av John Arden – *Ars Longa, Vita Brevis* – och slutligen vår collage-Hamlet.

Två avsnitt under kvällen var med avsikt markerade som „fria“. För det första improvisationerna, som varje kväll förändrade form utan att skådespelarna hade blivit varskodda, och för det andra ett avsnitt mot slutet av andra avdelningen, där vi satte in de „specialiteter“ vi kunde hitta på.

På premiärkvällen använde Brook detta avsnitt för att repetera en scen från *Richard the Third*. En annan kväll utfördes det av ett spontant samtal mellan Brook och mig i vilket vi ifrågasatte publikens motiv för att komma till oss och våra egna avsikter med vårt arbete. Vid en av de första föreställningarna var John Arden närvarande och vi bad honom komma fram och föreläsa sitt stycke. Vi konfronterade honom härvid med en av skådespelarna i *Ars Longa, Vita Brevis* som avskyrde stycket och tendensen i det.

Jag förnekte varje kväll att hitta på nya och olikartade utmaningar för improvisationerna, som jag övervakade från scenen. En gång spelade vi Omattnings-övningen enbart med ljud, en annan gång enbart i musikaliska fragment, vid ett tillfälle enbart med djurläten. Åskådarna blev varje kväll indragna i skeendet och skådespelarna arbetade vidare med förslag som kastades till dem. Dessa tillfälliga faktorer bibehöll sin frihet nästan till slutet av spelperioden, men huvudavvikten mot dem var inte rätt och slätt att hålla skådespelarna i form, utan att bryta sönder den hypnotiska inverkan som kontinuerliga föreställningar har och att rätta den myt som utvecklas omkring en föreställning så snart den har börjat rulla. Det fanns inte två upprepningar av åskådare som hade sett samma föreställning, och därför fanns det inte två åskådare från olika kvällen som kunde återkalla precis de samma intrycken. Mot slutet av perioden blev rollerna ofta ombytta i sista minuten, stycken av texten förändrades eller ströks, och vi tog med en bit av Paul Ableman som skådespelarna framförde instruerad och oropeterad, på olika sätt varje kväll alltså som humöret inspirerade dem. Det

fanns kvällar då detta blev katastrofalt, och andra kvällar då häpnadsväckande nya stämningar växte fram fast man skulle ha trott att alla möjligheter var uttömda. - Denna speciella dialog fick ett extra plus genom att de två skådespelarna - som ibland var tvungna att spela ytterst lyriskt - avskydde synen av varandra. De spänningar som laddades upp, förvrängde och stimulerade scenen och hindrade den från att någonsin bli död.

Det händer Peter Hall och The Royal Shakespeare Company till oönskad ära att det hela tiden betraktades som självklart att arbetet måste subsidieras i sin helhet, att det inte kunde ge någon vinst eller ens bära sig. Det accepterades att de pengar som satsades inte kunde fås tillbaka, och därmed satte man lika gott biljettpriset så lågt som till 5 shillings. Det blev heller ingen uppståndelse när räkenskaperna efter tolv veckor visade att 5000 pund hade runnit bort. I detta fall hade de runnit ner i en intressant källare, där spännande viner blev tempererade, men till och med om det skulle komma att visa sig att vinerna blev sura och måste kasseras, var det klart att ingen kom att apränga ett blodkär eller fordra en officiell undersökning.

Andra delen

Efter föreställningarna med Grymhetens teater var det meningen att vi skulle börja arbeta med Genets *Skärmarna*. Gruppen blev utökad till 17 medlemmar och träningen började på nytt. Nykomlingarna hade hört fantasifulla berättelser om vårt arbete och var misstänksamma och försiktiga. Medlemmarna av moder-sällskapet, The Royal Shakespeare Company¹ var antingen mästrogna eller öppet antagonistiska gentemot vad en av dem kallade „mutationsprocessen i Earl's Court". Den ursprungliga gruppen på tio medlemmar var fortfarande hängiven sitt arbete, men började snegla så smått på framtidsutsikterna. Detta var både oundvikligt och naturligt under de föreliggande omständigheterna. Dessa unga skådespelare hade gått på svältlön med den underförstådda belöningen i sikte att de skulle få avancera och komma med i en känd London-ensemble. Jag nämner detta, inte för att komma med teaterskvaller, men för att poängtera hur till och med de bästa avsikter blir snedvridna av en förkrossande kommersiell atmosfär. Teoretiskt hade vi en experimentell grupp som gick in för att arbeta med yrkesproblem och svåra stilistiska undersökningar, men i praktiken hade vi en grupp begåvade, underbetalade skådespelare som undrade hur länge de skulle vara tvungna att leva ur hand i mun. Jag vill inte överbetona denna underliggande stämning. Den var inte invaliderande eller katastrofal, men den gav upphov till bekymmer som inverkade på vårt arbete. Träningen och repetitionerna blev ibland ett slags uttagningstävlingar för bättre betalt jobb, och det faktum att i varje fall en del av gruppens medlemmar skulle komma att gå över till en större ensemble gjorde det omöjligt att bygga upp en verkligt samstämd grupp-känsla. Jag tänker på det slag av gruppkänsla som automatiskt uppstår inom ensembler som Grotowski i Polen eller Becks Living Theatre, därför att en gemensam inställning och gemensamma förpliktelser binder medlemmarna samman. Det är möjligt att göra gott arbete också utan ett sådant sammanbindande element, men inte ett uthålligt, icke-självupptaget skapande arbete.

Skärmarna

Arbetet med Genets *Skärmarna* skulle fylla en volym för sig. Det får räcka med att säga att de inledande övningarna fortsatte och småningom anpassades efter pjäsens speciella fordringar. Det största problemet vid iscensättningen - bort-

sett från att fullända en stil som kunde handskas med en sådan monolit-struktur som denna pjäs har - låg i att förmedla både de poetiska och de politiska skälvingarna i texten utan att svänga för långt ut i någondera riktningen. Övningarna enligt Artaud hade förberett oss på Genets metafysik och vi började nu tillämpa brechtska metoder för att nå ned till det politiska urberget i pjäsen. Men också för att vi skulle få klargjort för oss själva vad var och en av dessa extravaganta små scener handlade om. De första repetitionerna ägnades åt att läsa texten, diskutera, och företa korrigeringar av översättningen. Efter att en scen hade blivit genomspeland, blev de centrala personerna uppmanade att berätta vad som hade hänt i den, 1) i form av en saklig tidsningsnotis, 2) som en polis skulle göra det inför rätta, 3) i form av en saga, „det var en gång ...", 4) som en skräckhistoria, 5) utgående från en marxistisk synpunkt, 6) som en freudiansk analys, 7) så som en poetisk och känslig person skulle återge det, osv.

Rubriker à la Brecht sattes över varje scen:

Said går motvilligt för att möta sin nya hustru.

Kolonmaktens representanter diskuterar sin ställning

Saids mor insisterar på att vara med om begravningen

och så vidare.

Ibland frambringade arbetsmötena så mycket material att vi inte visste hur vi skulle handskas med det, och slutligen var vårt huvudproblem att vi måste förkasta en mängd ytterst intressanta men ovidkommande tolkningar. Vi koncentrerade oss mer och mer på texten, på dess färg, dess tonfall, dess sätt att kännas och verka. Likaom när det är fråga om Shakespeare började man pröva sanningen hos varje moment genom att höra hur orden låt i sitt sammanhang. Vi kom till det resultatet att alla inslag av naturalism, också de mest uppenbara och odiskutabla, vann på att rubbas och komma ur balans genom en metafor eller ett stiliserat inslag. Ritualistisk förefaller kanske som en kritiker-kliché när det skrivs om Genet, men under repetitioner är ordet i alla fall en Rosette-sten. Också den mest grovt tillhuggna situation, som den när tre soldater tar farväl av sin döda löjtnant (scen 15), blir både mera komisk och mera begriplig om den spelas ceremoniellt i stället för på ett löst och nonchalant sätt.

Liksom *De svarta* och *Balkongen*¹⁾ förefaller *Skärmarna* att handla om ett stort socialt tema (kriget i Algeriet), men är i allt väsentligt en privat fantasi som är klädd i bakväma sociala föreställningar. Saids räddning genom gradvis degradering framställs med hela obönhörligheten hos en drama-författare som med alla medel vill föra fram och bevisa en tes. Som pjäs betraktad radar den upp en mångfald av händelser utan att erövra ny mark och trasslar hela tiden in sig i sig själv. Med detta vill jag ingalunda ge minskat värde åt genialiteten i vissa scener eller det breda omfånget av totaluppfattningen, inte heller åt det storartade vansinnet hos Saids mor - den hypnotiska fläkt från en annan värld som finnes i scenen där Medani förvandlas till talsman för den mördade rebell-ledaren Si Slimane, - det lätta och opretentiösa sätt på vilket man förflyttas mellan den värld som bebos av de upproriska levande och den som tillhör de avspända döda - den svarta, smutsiga komiken mellan arab-huliganerna och den algeriske Cadin - eller den sterka scen i vilken de arabiska rebellerna målar sina grymheter på en serie skärmar som mångfaldigas i en oändlighet.

¹⁾ Se TIT 5.



SKARMARNA. Foto Maria Newcombe.

Men efter att ha studerat hela pjäsen kom Brook till den åsikten att de första tolv scenerna innehöll arbetets hela egendomliga genialitet, medan de återstående två och en halv timme av speltiden endast innehöll oändliga uppropningar. Jag var enig i denna uppfattning.

En sista iakttagelse beträffande **Skärmarna**: det finns ingen annan författare för vilken pjäsens yttre liv är fullt så väsentligt. Under de sista repetitionsveckorna verkade **Skärmarna** murken och nardammad trots många veckors försök att arbeta in mening och förnuft i scenerna. Men därefter spred sig en väldig våg av färg över hela pjäsen genom Genets egna färginstruktioner, Sally Jacobs kraftiga dekor och Brooks oavvikliga öga för yttrefaktor. På fyra timmar, de fyra timmar under vilka kostymer och dekor kom till, förvandlades pjäsen till någonting dristigt, oförsäkrat, träffande retoriskt och hieratiskt. Det föreföll som om Jean Genet hade anlänt tillsammans med rekvisitan och färgen. En del av mig gjorde uppror mot vad jag trodde var anbringandet av ett bländande camouflage, men en annan del blev fullständigt medryckt av själva camouflaget. Jag vill med detta inte bara beskriva den extra dimension som repetition i full kostym alltid tillför en iscensättning. En aldrig så stor mängd av ytdekorationer kan inte dölja en bristfällig grundval, men när det var fråga om **Skärmarna** visade det sig att effekten hos kostymer och dekor bringade i dagen två tredjedelar av den sanning som vi bara hade fått fram den första tredjedelen av under sex veckor av repetitioner.

För mig personligen förblev dock **Skärmarna** en produktion som inte var organisk, men som hade ett grundlag och ett översta skikt med ett viktigt mellanskikt borta. Iscensättningen fick en väldig, fysisk effekt mera trots vårt arbete än på grund av det, och genom den intellektuella osäkerheten hos stäl och producenter och de olösta oklarheterna i texten kom vi att lida av en inre brist på målmedvetenhet som en längre spelperiod säkert villo ha rättat på.

Marat/Sade

När Peter Weiss' pjäs **Marat/Sade** dock upp var detta det naturliga slutresultatet av gruppens arbete. Den hade inte kunnat tänkas före Gruppens tid, och nu, efter den insats som gjorts av Artaud och Genet, kunde den inte ignoreras. Pjäsen innehöll t. o. m. vissa detaljer från vårt första program på Grymhetens teater: Marats badkar är mycket förbundet med Christine Keelars i **The Public Bath** och man har sådant som giftottn-ideén från Brooks collage, det faktum att Weiss erkänner Artaud som sin mentor, det förhållandet att Artaud har spelat Marat i en film för Abel Gance, och det sätt på vilket ljud och „happenings“ är inarbetade i pjäsen så som de hade varit en del av gruppens arbete från företa början.

Fastän jag inte kan vara helt objektiv när det gäller **Marat/Sade**, har jag ett visst avstånd till pjäsen eftersom jag inte var direkt inblandad i iscensättningen. Det förefaller mig vara odiskutabelt att vi här har att göra med en enastående, and-löst medryckande produktion, kanske den djärvaste vi får uppleva i detta halvveke. Den har överskänkt teatern något vilt och vilt, ett afaga stiliserad maniskhet som ligger närmare Antonin Artauds personlighet än någonting annat. Men på samma sätt som Gruppens arbete hade blivit uttunnat genom att vara en demonstration av tekniker, framstod Iscensättningen av **Marat/Sade** som en slutlig tillämpning av en teori som hade blivit kläckt innan ägget/pjäsen fanns till. Det föreföll som om den ville säga: denna slags teaterform kan röra våra själar och utvidga vårt medvetande .. om det bara fanns en pjäs som passade för dem.

Weiss' pjäs är, i grund och botten, en ganska långdragen och gammalmodig polemisk avhandling. Sådan som den spe-

ladas i den ursprungliga Swinarski-iscensättningen på Schiller-teatern, var den ett fördömande av revolutionär fascism som ville bevisa en marxistisk tes. Man kunde acceptera pjäsen eller låta bli, men den var vad den var, och man kunde inte ifrågasätta dess synvinkel. London-iscensättningen fick en effekt som varken var politisk eller filosofisk, trots de polemiska longörorna, men utslutande teatermässig. Hela tiden gick det ut på att bevisa för oss att en teater som är inspirerad av Artaud, fantasistisk, respektlös gentemot intrig och misstänksam gentemot budskap, kan ge nytt liv åt våra nersittna sinnen och förvandla vår estetiska uppfattning. Också om jag råkar vara enig i detta påstående, kan det inte göra mig blind för det faktum att Peter Weiss' pjäs inte alls handlar om detta. Jag kan inte heller bli entusiastisk över det som den verkligen handlar om. Man är böjd för att uppekta arbetet på ungefär samma sätt som man beundrar evikten hos ett trampolinbräde som gör det möjligt för en världsfjärna att företa en trefubbel saltomortal. Så snart hopparen är nere i vattnet, ser brädan tämligen tom ut.

Marat/Sade markerade Gruppens upplösning, eller rättare sagt dess uppgående i den större ensemblen, vilket ju var dess slutmål. En av Peter Hall's sikt punkter hade varit att använda Gruppens arbete som ett slags hälsosamt motgift, som skulle kunna göra moder-ensemblen kraftigare när det sprutades in i dess ådror. I verkligheten talade den matematiska sannolikheten emot detta eftersom Gruppen hade sjuttio medlemmar och The Royal Shakespeare Company hade mer än hundra medlemmar. Jag väntade mig att **Lamda**-arbetet rätt och slätt skulle förovinna. Det visade sig dock att det blev den drivande kraften i **Marat/Sade**-repetitionerna och angav den ton enligt vilken hela ensemblen utvecklade den nya iscensättningen.

Det var beklagligt att **Lamda**-programmet kom att bli kallat Grymhetens teater, så att allvarligt arbete ännu en gång gav journalisterna en etikett att vifta med i sina apelter.

I efterhand har jag frågat mig själv: var i allt detta fanns Artaud? Vi hade aldrig för avsikt att bygga upp en Artaud-teater. Faktum är att inte ens Artaud själv siktede på det. Men det fanns så mycket av provocerande insikt och frestande utmaning i **The Theatre and Its Double** att det var nödvändigt att uppta honom till studium. Det som var artaudskt i vårt arbete var vår sökan efter andra medel än de naturalistiska/lingvistiska för att förmedla erfarenhet och insikt. Hittills hör också vår inställning till klassikerna detta att vi betraktade dem inte som ojämförliga mästerverk men som material som kunde omarbetas och analyseras på nytt ungefär på samma sätt som Shakespeares omarbetade och om-analyserade Kyd, Hollinshed, Boccacio och Marlowe. Karakteristiskt Artaudsk var också den vämjelse för och otålighet gentemot de teaterformer som dominerar idag: detta hade Gruppens båda instruktörer gemensamt. Vi tog avstånd från den madrasserade, självhelätta återvändsgränd i vilken den samtida teatern befann sig.

Ett sökande enligt Artaud kommer i bästa fall att upptäcka inte endast läten, skrik, stönanden och gester, men nya områden som Artaud själv inte hade en aning om. Hans värde ligger i att vara den förödande skeptikern vars hela hållning och rösläge ifrågasätter giltigheten hos högtälskade prestationer. Artaud frågar sig hur pass väsentligt det är med ett precist återgivande av trivialiteterna i vårt liv. Hur pass viktig är den allmänt godtagna sociala regel som så starkt understryker en delvis insikt att vi blir övertygade om att den är hela sanningen? Artaud frågar hur pass värdefull en teater är som på ett elegant, spännande och kvickt sätt rekapitulerar klischeerna i livet, jämförd med en teater som plötsligt låter avgrunder öppna sig; en teater som sänder över oss

lavaströmmar som bränner bort de lögnar, halvaanningar och inneboende bedrägerier som finnes i vår civilisation. „Metafysisk“ har blivit ett pretentiöst ord med grumliga associationer, men låt oss definiera det som ett slags föreställningsvärld genom vilken vi återupptäcker de essentiella förbindelselederna mellan himmel, fjäll, jord, hav, gudar och människor – då är läran värd att lära, men läran är också något som teatern ännu inte är i stånd att lära ut. Den grymhet som Artaud refererade till, det bör upprepas ännu en gång, den gällde inte bara tortyr, blod, våld och hemsäkelser, men det grymmaste av alla förfaringsätt: döta att utsätta sinnet, hjärtat och nervtråderna för de fruktansvärda sanningarna bakom en social verklighet som rör sig med psykologiska

kriser när den vill vara ärlig, och med politiska misstag när den vill vara ansvarsbevis, men som sällan eller aldrig ser den existentiella skräck i ögonen som finnes bakom alla sociala och psykologiska fasader. På denna punkt är det Artaud blir praktisk och sarsad, då han förklarar, att om vi vill ha en teater som inte är triviell och eskapistisk, så måste vi komma fram till nya vägar att använda en sådan teater: ett nytt sätt att få skådespelaren att fungera, ett nytt sätt att få pjäsförfattaren att hysa avsikter, och ett nytt sätt att väcka publiken till medvetenhet. En retorisk övertalningsmetod är inte det samma som en fungerande organism, men vid vissa historiska vägska – och jag tror vi befinner oss vid ett sådant – är det ett larm som tyder på hälsa.

ZENIT

NORDISK SOCIALISTISK TIDSKRIFT

Nummer 5/1968 har kommit ut. Vi tar denna gång upp estetikken och samhället ur olika aspekter. Från svensk sida deltar Kunstfack, TeckningsläraInstitutet, Fickteatern med Suzanne Osten och Leif Sundberg, teatergruppen i Göteborg med Kent Andersson och Filmcentrum. Du får veta hur man kan använda de estetiska vapnen för att sprida information och ytterst hjälpa till att förändra människan utanför institutionerna. Argentinsk film och en intervju med Retamar från Cuba avslutar kulturdelen. I övrigt tjeckoslovakisk ekonomi och en presentation av Karl Korsch på dansk tillsammans med tekster. Allt för 5 Dkr. Prenumeration 25 Dkr/år. Skriv till Tidsskriftet Zenit, Slotsgade 27 A, København N och tala med Kjeld Smid.