

The Open Theatre

Disse udtalelser af Joe Chaikin er dels taget fra Bertel Ternes optegnelser og interview, dels hentet fra *Tulane Drama Review* (TDR, vol. 9, nr. 2, 1964).

Bertel Terne, f. 29-12-42, efter afsluttet biologisk-naturvidenskabelig studentereksamen Instruktørassistent ved Det Kgl. Teater. Senere studeret ved blandt andet Yale University i USA. Free lance journalist og fra 1967 fast tilknyttet Politisk Revy som teatermedarbejder. Fra 1967 leder af teatergruppen KIMÆRE og arrangerede i 1968 gæstespil med the Open Theatre og Firehouse Theatre i København.

„Kundskabens træ går i opløsning“. Scene fra **THE SERPENT** iscenesat af Joe Chaikin for the Open Theatre. Foto Freddy Tomberg.



Hvordan er din skuespilleruddannelse forløbet?

Jeg spillede teater da jeg var barn, og jeg gjorde det mange gange. Jeg kom på college, og jeg tog timer i dramatik, i teaterhistorie og scenografi og sådan noget. Jeg læste også filosofi, og det har haft stor betydning for mig. Ligesom sociologi og psykologi. Det var i Des Moines i Iowa. Jeg afbrød mine studier og tog til New York, hvor jeg blev optaget på en professionel skuespilerskole. Mens jeg læste, blev jeg interesseret i hvad det vil sige dette „at agere“, så jeg tog undervisning hos så mange lærere, som jeg kunne få råd til at gå hos. En kendsgerning, som kom til at interessere mig, var, at hver eneste lærer sagde, at ud fra hans særlige undervisningsmetode, kunne jeg lære alt – det vil sige: „Hvis du følger min metode, vil du kunne spille Mollère, såvel som Tennessee Williams, såvel som du vil kunne spille Shakespeare“. Det forekom mig ikke sandsynligt, at hver lærer skulle have en sådan særlig værdi. Det var mig uforståeligt, og det blev vigtigt for mig at læse med flere og flere lærere. Efter et stykke tid følte jeg mig mere og mere tiltrukket af skuespil, som lærerne ikke arbejdede med, stykker af Jones og Beckett. Vi måtte ikke arbejde med disse stykker i dramatiktimerne, fordi de ikke var realistiske, hvorfor de af en eller anden grund ikke kunne bruges. Jeg begyndte derfor sammen med nogle venner at arbejde med disse skuespil i

caféer eller lignende. Så fik jeg en rolle i en kommerciel produktion, og jeg spillede med i det stykke og i et til og i et til – indtil jeg mødte the Living Theatre, som var ved at starte deres teater i 14th Street. Det var det sidste teater de havde i New York. Jeg prøvede for dem, og jeg fik en rolle i et stykke. Dette teater interesserede sig for den slags materiale, som de skoler jeg gik på overhovedet ikke interesserede sig for. Der var en enorm forskel, en særlig stærk udtryksmåde. Jeg spillede sammen med dem et godt stykke tid; jeg spillede med i **The Connection** og en hel del stykker af Brecht, blandt andet **Mann ist Mann**, som havde en særlig værdi for mig. The Living Theatre har betydet meget for mig. Judith Malina og Julian Beck's talent og fantasi er noget for mig ganske exceptionelt. Alligevel var jeg ikke helt tilfreds der, for jeg havde ikke nogen følelse af at det var et ensemble. Vi arbejdede længe sammen, men der var ikke noget virkeligt værdifuldt skuespillerarbejde. Der blev præsteret værdifuldt arbejde rent teatretisk og intellektuelt, ligesom solvo den dramatiske opbygning havde værdi. Men der blev ikke lagt særlig vægt hverken på skuespiller- eller ensemblearbejde. Jeg provokerede et møde med Judith og Julian og hele gruppen, og begyndte at udfolde mig om nogle idéer, jeg havde om gruppearbejde. Men det gik ikke godt: folk var ikke særlig interesserede. Jeg tror egentlig at Judith og Julian var interesseret – vi talte om det mere end de to gange gruppen mød-

tes om dette - men de andre skuespillere var ikke interesserede. Desuden var the Living Theatre inde i en kriseperiode. Det var på det tidspunkt, hvor de var ved at forlade USA på grund af skatteproblemerne og alt det der. For mit eget vedkommende var jeg kommet igang med noget som jeg måtte følge op - så jeg forlod the Living Theatre og inviterede nogle skuespillere og et par dramatikere, som jeg kendte i New York, til nogle møder, hvor vi prøvede at finde ud af hvad vi ville - vi ville undervise hinanden, og hvis de var interesserede, ønskede jeg at prøve forskellige eksperimenter som havde at gøre med gruppeteater og også andre ider. Vi begyndte at arbejde. Det viste sig at være meget kompliceret. Folk blev vrede, folk gik og folk blev - men til sidst lykkedes det trods alt at fortsætte. The Living Theatre var da allerede i Europa. Vi fortsatte med at arbejde - og det var the Open Theatre.

Hvilke mål har gruppen sat sig?

At gendefinere grænserne for den sceniske oplevelse - eller fjerne dem. At finde veje til at nå hinanden og publikum. At give dramatikere, som arbejder med os, mod og inspiration. At finde muligheder for at præsentere skuespil og improviserede programmer uden at blive udsat for økonomisk presion på grund af kravet om teaterbygningers rentabilitet eller andre kommercielle spekulationer, som lægger beslag på skabende energi. At udvikle ensemblet.

Arbejdet i workshoppen?

Hvert møde begynder med en opvarmingsøvelse som er udsprunget af vores arbejde. Opvarmningen bringer os sammen. Vi ønsker ikke at være alene, beskæftiget med vores private problemer. Vi ønsker at arbejde os op til at være sammen. Efter opvarmningen er vi hvilke af de temaer, vi har arbejdet med, som trænger til at udforskes videre, og hvilken form der bedst kan danne ramme om disse temaer. Med andre ord, vi prøver ud af noget abstrakt at finde frem til noget teatralisk.

Vi arbejder med øvelser, hvor vi - hellere end ord - bruger lyde og bevægelser i et forhold af **give-og-tage**. Een af grundene til at vi ikke bruger ord er, at vi prøver at forstå det undertrykte i en situation - ikke logisk - men gennem det irrationelle i forskellige adfærdsmønstre. Indre sandhed er ikke noget fixeret. Ordet „real“ (realitet/realisme) kommer fra det latinske „res“, som betyder, „det som man kan komme til bunds i“. Denne udfordring af det udtalte i en naturlig situation kan være: når en person drikker vand tænker han på om der er en gud. Når vi spejler det indre af en situation i dens abstrakte, flygtige og vanskeligt definerbare struktur - så er det netop dette vi prøver på at gøre synligt. Det er indledende kun en del af vores arbejde.

Vi arbejder med en øvelse som vi kalder „perfekte mennesker“, gennem hvilken vi udforsker reklameverdensens billede af det amerikanske menneske. Madison Avenue skaber Amerika. „Perfekte mennesker“ / øvelsen er selvfølgelig satirisk, og den hjælper os til at forstå at teatret er et våben. Vi stiller spørgsmålene: „Hvad er det for en slags land som er betrukket med „perfekte mennesker“ som taler om cigaretter, toilet-papir, spaghetti-sauce, vaskopulver og de tusinder af alle mulige andre produkter som vi forbruger.“ - Og - „hvem er disse „forbrugere“?“ Bare en aftenes TV-klikken overblikser os om at DE er „perfekte mennesker“ - og hvis DE er billettet - målet - for vores stræben og forhåbninger, gud hjælpe os! Nietzsche sagde: „Kunsten skal gøre livet udholdeligt.“

Som regel er vores arbejde med karakterer (roller) ualmindeligt. Vi arbejder med karakterer som har kvaliteter som „liv“ og „død“ eller er „favoriserede“ eller „undertrykte“. Vi spiller „tilstande“ og „ting“ såvel som mennesker. Vi ønsker at finde frem til hvordan vi skal spille Beckett, Ionesco, Genet og andre som heller ikke skriver om „den almindelige mand på gaden.“

Enhver skuespiller bruger af sin personlige erfaring: meget ofte beriger sådanne personlige associationer en forestilling. Vi begynder imidlertid aldrig med en personlig erindring, fordi det holder skuespilleren fængt ved hans eget i stedet for atholde ham ind i den øjeblikkelige situation. Vi ønsker at finde forskellige veje til at gennemarbejde problemer. Dette valg - at finde nye veje - er forudsætningen for vores arbejde.

Vi arbejder uden rekvisitter, kostumer og sceneteknik. Det koster penge. Vi har os selv og det er hvad vi ønsker at arbejde med. Gruppens visuelle kunstner laver rekvisitter til scener hvor de er absolut nødvendige. Det er ikke en attitude - men en begrundet stræben - at få skuespilleren til at gøre alt hvad han overhovedet kan - uden hjælpemidler.

Der er 3 dramatikere som arbejder med os, Jean-Claude van Itallie, Megan Terry og Michael Smith. Vi har spillet mere end et dusin af deres skuespil.

Van Itallie arbejder direkte med skuespillerne, vævende sit arbejde ind i skuespillernes. De andre dramatikere observerer regelmæssigt vores arbejde og kommer fra tid til anden med tekster til os. Vi har ingen regler for hvorledes dramatikeren skal være involveret i vores arbejde. Det afhænger helt af hans egen interesse for de særlige problemer, vi på det givne tidspunkt arbejder med. Det vigtigste er at dramatikeren føler sig fri, at han har den samme mulighed for at få frit spillerum som vi prøver at give skuespilleren.

Dramatikere giver os forslag til rammer - senere bliver disse ofte nedskrevet. Disse korte stykker er inspireret af skuespillernes arbejde. Der er her igen tale om at „give-og-tage“. Når en dramatiker har givet os et udkast til en ramme (jeg bryder mig ikke om at sige handlingsforløb, fordi disse rammer oftest er meget simple) begynder vi at improvisere indenfor rammen. Vi vælger hvilket „sprog“ vi vil bruge. Meget ofte er dette „sprog“ helt vores eget - lyde som kommunikerer. Sommetider bevæger vi os tavse eller vi bruger enkelte ord eller fraser, hellere end sammenføjede sætninger i en logisk rækkefølge. Sprogets tone afhænger af improvisationens ramme, dens mål, og også af vores opvarmning. Koreografen giver måske udkast til en bevægelse eller en rytme. Vi søger altid ualmindelige bevægelser og fysisk frihed.

Når vi har valgt ramme, sprog og bevægelse kan vi gennem forskellige øvelser prøve at nærme os problemet indirekte. Vi har intet hastværk. Sommetider diskuterer vi temaet, men oftest lader vi være, fordi problemet er teatralisk og derfor omhandler formen - ikke den litterære mening. Temaet kan være „fornuft“, „gammel“, „døden“, „oplevelsen af livet“, „et socialt problem“, „kommunikation“ eller „illusionens og mystikkens verden“. Når vi diskuterer temaet er det meget vigtigt at ingen - heller ikke forfatterne - taler kynisk. Vi er ikke bange for ideer og meninger som er halve og primitive. Først når vi kan tale uden falsk overlegenhed (falsk ironi) er vi klar til at arbejde direkte med temaet - til at eksperimentere indtil vi finder det præcise teatraliske udtryk.

I sommer arbejdede vi med „den åndsvage“. „Den åndsvage“ er et interessant problemområde. Han lever i øjeblikket udstødt af samfundet, amoralisk, konsekvent forvirret, bange for at være i live. Vi er ikke færdige med udforskningen af „den åndsvage“.



THE SERPENT. - Realistisk scene: Kennedy-mordet - oprindeligt en ganske udfølgelig. Foto: Peter Dørg