

Skådespelaren och övermarionetten

AV EDWARD GORDON CRAIG

Denne artikel er taget fra: *On the Art of the Theatre* af Edward Gordon Craig. Udgivet som Mercury Books 1962 © William Heinemann LTD.

Edward Gordon Craig (1872-1968) var søn af den berømte engelske skuespillerinde Ellen Terry og gennem hende blev selvsagt Henry Irving en slags stoffader for ham. Super-historiske Shakespeare-forestillinger i samtidens stil blev børnelærdom for ham og måske netop derfor blev han senere i stand til at reagere så radikalt imod hele det ydre apparat, der stod til det naturalistiske teaters rådighed.

Parallelt med schweizeren Adolphe Appia (1862-1925) - som han i begyndelsen slet ikke kendte - formulerede han et nyt anti-naturalistisk syn på teaterkunsten, hvor skuespilleren blev sat i centrum, mens dekorationer etc. fik et mere neutralt stiliseret præg, hvor lysvirkninger, farver og flader angav stemningen.

Skønt han efter alt at domme var en udmærket skuespiller og iscenesætter, blev hverken hans rolleregister eller egne iscenesættelser mangelfulde. Lige efter år 1900 satte han en del stykker iscene, Stanislavskij inviterede ham til Moskva i 1912 for at sætte «Hamlet» op på «Kunstner-Teatret» i en næsten kubistisk ydre indramning og John Galsworthy lod ham i 1926 til Det Kgl., hvor han skabte rammen om en nyopsætning af Ibsens «Kongsemnerne». (Det er til dato dansk teaters mest bemærkelsesværdige indsats i dette århundredes internationale teaterhistorie).

Freudeles er Craig mest berømt for sine skrifter, dekurationsudkast (han var en udmærket tegner) og alt det han dermed satte igang. Mest betydningsfuld er «The Art of the Theatre» (1905), der i 1911 kom i udvidet form under titlen «On the Art of the Theatre», samt tidsskriftet «The Mask», som han personlig udgav, illustrerede og redigerede i perioden 1908-1929. Samtidigt havde han andre tidsskrifter løbende, «The Page», «The Marionette» plus enkelte iscenesættelser og en skuespillerskole i Firenze en kort tid omkring 1913. - I sine senere år var han bosat i Vence ved Rivieraen, hvor han kom til at overleve mange af dem han havde inspireret som f. eks. Copeau, Artaud, Dullin, Stanislavskij, Reinhardt, Jespersen, Meyerhold, Tairov, Isadora Duncan, Men-Craig-eleven, Barrauld lever endnu.



Gordon Craig som gammel teaterpatriark i Corbeil (Frankrig) 1948

«FÖR ATT RÄDDA TEATERN MÅSTE TEATERN FORSTORAS, SKÅDESPELARE OCH SKÅDESPELERSKOR MÅSTE ALLA DÖ AV PEST... DE GÖR KONSTEN OMÖJLIG.» -

ELEONORA DUKE: STUDIER I DE SJU KONSTERNA,
ARTHUR-SYMONS (CONSTABLE, 1900).

Det har alltid diskuterats om Skådespeleri är en konst eller inte, och följaktligen om skådespelaren är Konstnär eller någonting helt annat. Föga tyder på att denna fråga skulle ha stört sinnet hos de ledande tänkarna i någon period, men det finns mycket som bevisar att de, om de hade valt att närma sig detta ämne som lämpligt för allvarligt övervägande, skulle ha behandlat det med samma undersökningsmetod som användes då man reflekterade över Musik, Skalde, Arkitektur, Skulptur- och Målarkonsterna.

Å andra sidan har det i vissa kretsar förekommit många heta argument om detta ämne. De som deltagit i dem har sällan varit skådespelare, mycket sällan teaterfolk alla, och alla har de utvecklat en hög grad ologisk hetta och mycket litet kännedom om ämnet. Argumenten mot att skådespeleri skulle vara en konst och skådespelaren en konstnär är för det mesta så oförnuftiga och så personliga i deras avsky för skådespelaren att jag tror det är av den orsaken som skådespelarna inte brytt sig om att ta del i diskussionen. Därför

(och det gör ingen skillnad i världen honom efter) inlätt han sig överhuvud inte: öga för öga, som kunde han läsa min själ där, stod han, med ramen lyftad till slag, och när mina stötar inta var allvarligt menade, så rörde han sig inte.

Tror ni på den historien?»

«Absolut», instämde jag av fullaste hjärta, «vem som än berättade den, så trovärdig är den; hur mycket mer inte er!»

«Nå, min förträngde vän», sagde herr C., «sålunda har ni tillgång till allt som behövs för att begrips mig. Vi ser, att i den mån reflexionen i den organiska världen fördunklas och försvagas, behaget i den framträder desto mera strålände och hälskande. - Men liksom två linjers genomskärning på den ena sidan av en punkt, efter genomgången genom det oänd-

liga plötsligt åter inställer sig på andra sidan, eller liksom bilden i en konvex spegel, efter att ha avlägsnat sig ut i det oändliga, plöteligt åter uppträder tätt framför oss: så infinner sig även, när kunskapen så att säga har passerat oändligheten, åter behaget, så att det på samma gång och renast framträder i den mänskliga kroppsbyggnad, som antingen äger intet medvetande alls eller ett oändligt, det vill säga i marionetten eller i guden.»

«Följaktligen», sade jag en smula förstrött, «måste vi på nytt äta av kunskapens träd för att återfalla i tillståndet av oskuld?»

«Utan tvivel», svarade han, «det är sista kapitlet om världens historia.»

kommer nu regelbundet detta kvartalsangrepp på skådespelaren och hans fina kall; angreppet slutar vanligen med att fienden drar sig tillbaka. I regel är det litterära eller privata gentlemen som fyller fiendens led. På grundval av att de har ett lovaler i hela sitt liv, eller på grundval av att de aldrig sett toator i hela sitt liv, angripur de av någon anledning som de bäst själva känner till. Jag har följt dessa regelbundna angrepp från säsong till säsong, och de tycka för det mesta springa ur irritation, personlig fiendskap eller högfärd. De är ologiska från början till slut. Min avsikt här är inte att förena mig med något sådant försök; jag skulle bara vilja framställa för er vad som tycks mig vara logiska fakta i ett egendomligt fall, och jag tror att dessa inte tillåter någon som helst dispyt.

Skådespeleri är inte någon konst. Det är därför inte korrekt att tala om skådespelaren som en konstnär. Ty slumpen är konstnärerna fiende. Konst är den exakta antitesen till det pandemonium, det onda andars tillhåll som skapas genom att många tillfälligheter tumlar om varandra. Konst kommer endast genom planläggning. För att göra ett konstverk, vilket som helst, är det alltså klart att vi bara får arbeta med de material med vilka vi kan kalkylera. Människan tillhör inte dessa material.

Människans hela natur sträver efter frihet; därför bär hon i sin egen person beviset på att hon är oanvändbar som material till Teatern. På grund av att man i den moderna teatern använder mäns och kvinnors kroppar som deras material är allt som presenteras där av tillfällig karaktär. Skådespelarens kroppshandlingar, uttrycket i hans ansikte, ljuden från hans röst, är alla prisgivna åt hans känslors vindar: dessa vindar som för alltid måste blåsa runt konstnären, som rör honom utan att få honom att tappa balansen. Men vad skådespelaren beträffar är han besatt av känsla; den griper hans lemmar och rör dem dit den vill. Han måste lyda dess minsta vink, han rör sig som någon i en vanvettig dröm eller som någon som är från sina sinnen, han vacklar hit och dit; hans huvud, hans armar, hans fötter, om de inte i högsta grad är utom hans kontroll, är så svaga genom att stå emot hans passioners ström att de är redo att svika honom i vilket ögonblick som helst. Det tjänar ingenting till för honom att försöka resonera med sig själv. Hamlets lugna direktiv (drömmarens, inte logikens direktiv för övrigt) kastas för vinden. Hans lemmar vägrar och vägrar än en gång att lyda hans förnuft i det ögonblick känslan blir varm, medan sinnet hela tiden skapar den hetta som skall ätta eld på känslorna.

På samma sätt som med hans rörelse förhåller det sig med hans ansiktsuttryck. Sinnet som kämpar och för ett ögonblick lyckas att röra ögonen, eller ansiktsmusklerna dit det vill; sinnet som i några korta ögonblick lyckas få ansiktet till full undörkastelse sväps plöteligt åt sidan av känslan som blivit het genom sinnets handlande. Ögonblickligen, snabbt som blixten, och innan sinnet hunnit skaka och protestera har den hete passionen berövat sig skådespelarens uttryck. Det sköter och förändras, vacklar och vänder, det jagas av känslan från skådespelarens panna mellan ögonen och ned till munnen; nu är han helt i känslans våld och ropar till den: »Gör vad du vill med mig!» Hans uttryck rusar i vilt uppror hit och dit, och sel »Ingenting kommer av ingenting.» Samma sak med hans röst som med hans rörelser. Känslan spräckor skådespelarens röst. Det avsnäver om röst så att den deltar i sammansvärjningen mot hans sinne. Känslan arbetar på skådespelarens röst, och han gör intryck av motstridiga känslor. Det lågar ingenting till att säga att känslan är gudarnas ande och att det är just vad konstnären siktar till att frambringa; först och främst är det inte sant, och även om det vore

helt sant så kan varje visegång och tillfällig känsla inte vara av värde. Vi ser alltså att skådespelarens sinne har mindre makt än hans känsla, eftersom känslan kan söga över sinnet och vara med om att förstöra det som sinnet skulle frambringa; och när sinnet blir känslans slav följer därav att slump efter slump ständigt måste dyka upp. Vi har alltså kommit fram till detta: att känslan är det som först och främst skapar och sedan förstör. Konsten kan, som vi sagt, inte tillåta några tillfälligheter. Vad som skådespelaren gör oss är alltså inte ett konstverk; det är en serie slumpmässiga beaktelser.

I början användes inte människokroppen som material i Teaterkonsten. I början ansågs inte mäns och kvinnors känslor passande att ställa ut inför allmänheten. En elefant och en tiger i arenan passade smaken bättre då det gällde att framkalla spänning. Den passionerade kampen mellan elefanten och tigern ger oss all den spänning vi kan få från den moderna scenen, och den ger oss den oförfälskad. En sådan utställning är inte brutalt, den är mer delikat, mer human; ty det finns ingenting skändigare än att män och kvinnor skulle släppas lösa på en plattform så att de skulle få visa det som konstnärer vägrar att visa om det inte är beslöjat, i den form som deras sinnen skapar. Hur det kom sig att människan någonsin tått sig overtalas till att ta den plats som till dessa hade varit djurens är inte svårt att gissa.

Mannen med storre lärdom möter mannen med större temperament. Han tilltalar honom ungefär på följande sätt: »Du har det mest fantastiska ansiktsuttryck; vilka magnifika rörelser du har! Din röst är som fågelsång; och vad ditt öga blaxtrat! Vilket ädelt intryck du ger! Du liknar nästan en gud! Jag tycker alla människor borde få klart för sig vilket under som finns hos dig. Jag skall skriva ett par ord som du skall säga till folket. Du skall stå inför dem och säga mina rader precis som du vill. Det kommer säkert att bli fullständigt riktigt.»

Och mannen med temperamentet svarar: »Är det verkligen så? Tycker du att jag uppträder som en gud? Det är första gången jag någonsin har tänkt på det. Och tror du att jag om jag uppträder för folk kunde göra ett intryck på dem som kunde vara dem till glädje och fylla dem med entusiasm?» »Nej, nej, nej,» säger den intelligenta; »inte alls genom att uppträda; men om du har något att säga kommer du verkligen att ge stort intryck.»

Den andra svarar: »Jag tror det kommer att bli lite svårt för mig att säga dina rader. Det vore lättare att bara visa mig och säga någonting instinktivt som: 'Jag hälsar alla människor!' Jag känner kanske att jag skulle kunna vara mera mig själv om jag handlade på det sättet.» »Det är en utmärkt idé,» svarar förestaren, »din idé: 'Jag hälsar alla människor!' På det temat skall jag sätta ihop, ja ett, eller tvåhundra rader; du är exakt den som behövs för att säga de raderna. Du har själv föreslagit mig det. Hälsningar! Är vi överens då om att du gör det här?» »Om du vill så,» svarar den andre med godmodig blick på förnuft och utomordentligt smickrad.

Och så börjar komedin med författaren och skådespelaren. Den unge mannen uppträder inför massan säger raderna, och då han säger dem är det en utsäkt reklam för den litterära konsten. Efter applåderorna glömmar man snabbt den unge mannen; man förlåter honom t.o.m. det sätt han sagt raderna på; men eftersom det var en ny och original idé på den tiden förmå författaren det inbringande, och kort därefter fann andra författare att det var utmärkt att använda anygga och livliga män som instrument. Det spelade ingen roll för dem att instrumentet var en mänsklig varld. Fastän de inte kände till hur man skulle stänga av instrumentet, kunde de spela grovt

på det och fann det användbart. Och därför har vi idag den egendomliga bilden av en människa som nöjer sig med att utsäga en annans tankar, som denna andra har givit form åt på samma gång som han visar upp sin person för publik. Han gör det för att han är smickrad; och fåfänga – vill inte resonera. Men hela tiden och hur länge världen än varar kommer människans natur att kämpa för frihet och revoltera mot att bli gjord till slav eller till ett medium för att uttrycka någon annans tankar.

Det hela är verkligen mycket allvarligt, och det tjänar ingenting till att skjuta det åt sidan och protestera och säga att skådespelaren inte är medium för någon annans tankar och att han skänker liv åt författarens döda ord; ty även om detta var sant (sant kan det inte vara), och även om skådespelaren enbart skulle presentera de idéer han själv skulle sätta ihop så skulle hans natur fortfarande vara förlamad; hans kropp skulle vara tvungen att bli slav till hans sinne; och det är, som jag har visat, vad en frisk kropp vägrar att bli. Därför är människokroppen, av den orsak jag har givet, genom sin natur ytterst användbar som material för någon konst.

Jag är helt medveten om den generaliserande karsktären i detta konstaterande; och eftersom det angår levande män och kvinnor, vilka som klass betraktat alltid kommer att älskas, måste mera sägas om jag inte skall sära oavsiktligt. Jag vet mycket väl att vad jag här har sagt inte ännu kommer att

skapa en utvandring av alla skådespelare från alla teatrar i världen och driva dem in i sorgliga kloster där de kommer att skratta under återstoden av sitt liv med Teaterkonsten som det viktigaste ämnet för roande konversation. Som jag har skrivit förut kommer Teatern att fortsätta att växa och skådespelare kommer att fortsätta i några år till med att hindra dess utveckling. Men jag ser ett amyghål genom vilket skådespelarna i sinom tid kan fly från det slaveri de befinner sig i. De måste skapa åt sig ett nytt slags skådespeleri, som till största delen består av symbolisk gest. Idag personifierar och tolkar de; i morgon måste de representera och tolka; och den tredje dagen måste de skapa. På detta sätt kan stilen komma tillbaka.

Idag personifierar skådespelaren en viss person. Han skriker till åskådarna: »Se på mig; jag låtsas nu vara den och den, och jag låtsas nu göra det och det,» och sedan fortsätter han med att imitera så exakt som möjligt det som han sagt att han skall indikera. Han är t.ex. Romeo. Han talar om för publiken att han är kär och han går vidare till att visa det genom att kyssa Julia. Detta gör anspråk på att vara ett konstverk; det görs anspråk på att detta är ett intelligent sätt att framkasta en tanke på. Varför – varför, det är precis som om en målare skulle måla en bild av ett djur med långa öron på väggen och sedan skriva under det: »Detta är en åsna.» De långa öronen gjorde det tydligt nog skulle man tycka, utan inskriptionen, och så mycket kan varje tioåring. Skillnaden mellan tioåringen och konstnären är att konstnären är den som genom att rita vissa tecken och former skapar ett intryck av en åsna; och den störste konstnären är den som skapar intrycket av åsnans hela genus, dess ande.

Skådespelaren tittar på livet som en fotograferingsapparat; och han försöker göra en bild som kan rivalisera med ett fotografi. Han drömmer aldrig om att hans konst t.ex. skulle vara en konst liknande musikens. Han försöker reproducera Naturen; han tänker sällan på att uppfinna med hjälp av Naturen, och han drömmer aldrig om att skapa. Som jag sade, det bästa han kan göra då han vill fånga och överföra det poetiska i en kyss, hetian i en strid, dödens lugn, är att slaviskt kopiera på ett fotografiskt sätt – han kysser – han slåss – han lägger sig ned och mimar död – och när man tänker på det, är då inte allt detta fruktansvärt dumt? Är det inte en fattig konst och en fattig skicklighet som inte kan förmedla anden och essensen i en idé till publiken utan bara kan visa en konstlös kopia, en facsimil av tinget i sig? Detta är att vara imitator, inte konstnär. Detta är att göra anspråk på släktenskap med buktalaren.¹⁾

Det finns ett talesätt för scenen om skådespelaren som »verkligen kommer in i en roll». Ett bättre uttryck vore att han »kommer helt ut ur rollen». »Vad då,» ropar den hetlevrade och blixtrande skådespelaren, »skall det inte finnas kött och blod i denna er teaterkonst? Inget liv?» Det beror på vad ni kallar liv, signor, när vi använder ordet i samband med konstens idé. Målaren menar någonting ganska annorlunda än det aktuella då han talar om liv i sin konst, och andra konstnärer menar vanligen någonting väsentligen andligt; det



Über-Marionette. »En gravyr föreställande en »Über-Marionette«, utförd 1907-1908, har fångat hela mystiken och den drömliga oåtkomligheten i dessa väsenden som lever i Craigs fantasi. I en hellång, vit kostym med en blus som går upp i halsen, en hätta i en vitt och med ett kinesiserande ansikte med ett fjärran leende fremtoner gestalten som en av Wateaus figurer ur den italienska maskkomedin, en Pierrot eller Gilles. Men Craigs Über-Marionette står där mot en bakgrund av abstrakta skärmar, »screens» i ljus och skugga, och ljusknippen faller snett ned mot figuren.» Gösta M. Bergman i Den moderna teaterns genombrott 1880-1925, Bonniers Förlag, 1966.

¹⁾ »Och när därför en av dessa pantomimherrar som är så skickliga att de kan imitera allt kommer till oss och erbjuder att visa sig och sin poesi så kommer vi att falla ned och dyrka honom som en livv och helig och underbar varelsel; men vi måste också tala om för honom att i vår Stat tillåts sådana som han inte att existera; lagen tillåter dem inte. Och därför kommer vi då vi smort honom med myrra och satt en girland av ylle runt hans huvud att leda honom bort till en annan stad. För vi kommer för vår själfs hälsas skull att anställa historieberättaren som är en grovare och strängare poet, som bara kommer att imitera de virtuosa stil och kommer att följa de modeller vi föreskrev i början när vi började uppfostra våra soldater.» – PLATON. (Eftersom hela passagen är för lång att trycka här hänvisar vi läsaren till *Republiken*, Bok III, sid. 395).

är bara skådespelaren, buktalaren eller djurupptopparen som när de talar om ett få liv i sitt verk tänker på en aktuell och livsliktande reproduktion, något hullersamt i sin lockelse, och det är av denna orsak jag säger att det vore bättre om skådespelaren kunde komma ut ur rollen helt och hållet.

Om någon skådespelare läser detta, finns det då något sätt på vilket jag kan få honom att förstå den befängda absurditeten i denna hans villfarelse, denna tro att han bör sikta på att göra en verklig kopia, en reproduktion? Skall jag anta att en sådan skådespelare är med mig här då jag talar, och jag inbjuder en musiker och en målare att förena sig med oss. Låt dem låta. Jag har haft nog av att tyckas racka ned på skådespelarens arbete av triviale motiv. Jag har talat så här för att jag älskar Teatern, och för att jag hoppas och tror att en fantastisk utveckling inom kort kommer att resa upp och förnya det som fallit inom Teatern, och jag hoppas och tror att skådespelaren kommer att bidra med sin kraft och sitt med för att hjälpa till med denna förnyelse. Min attityd gentemot hela saken missförstås av många inom Teatern. Det anses vara min attityd, bara min; i deras ögon tycks jag vara en enskilda gräsmakare, en pessimist som gruffar, en som är trött på någonting och försöker förstöra det. Låt därför de andra konstnärerna tala med skådespelaren, och låt skådespelaren försvara sig så gott han kan, och låt honom lyssna till deras mening vad konstfrågor beträffar. Vi sitter här och talar, skådespelaren, musikern, målaren och jag, jag som representerar en konst som är skild från alla dessa skall förbli tyst.

Medan vi sitter här rör sig samtalet fört om Naturen. Vi är omgivna av vackra böljande kullar och träd, stora och höga anötläckta berg i fjärran: runtomkring oss otaliga delikata ljud från Naturen som rör sig - Liv. »Vad vackert,« säger målaren, »vad vacker meningen med allt detta är!« Han drömer om det nästan omöjliga i att förmedla till sin duk det fulla jordiska och andliga som finns runt honom, ändå går han detta till mötes som en man vanligen gör med det allra farligaste. Musikern ser ned i marken. Skådespelarens blick är en inåtvänd och personlig blick på sig själv. Omedvetet njuter han av att uppleva sig själv medan han representerar huvudpersonen, centralfiguren i en verkligt bra scen. Han går med stora steg genom området mellan oss och utsikten, sveper fram i en halvcirkel, och betraktar det fantastiska panoramat utan att se det, bara medveten om en sak, om sig själv och sin attityd. Naturligtvis skulle en skådespelerska stå där blyg i Naturens närvaro. Hon är bara en liten varelse, en liten pittoresk atom; för vi vet att hon är pittoresk i varje rörelse, i den suck som vi andra nästan inte hör men som förmedlar till hennes publik och henne själv, att hon är där. »lilla jag«, i närvaro av den Gud som skapat henne och allt annat sentimentalt nonsense. Vi är alltså alla här, och sedan vi intagit våra naturliga attityder, fortsätter vi med att ställa frågor till varandra.

Och låt oss för en gångs skull föreslå oss att vi verkligen är intresserade av att höra allt om den andres intressen och hans arbete. (Jag förnekar att detta är mycket ovanligt och att sinnesegoism, den högsta formen av dumhet, innesluter många som säger sig vara konstnär ganska tätt i en liten fyrkantig låda.) Men låt oss ta det för säkert att det finns ett allmänt intresse; att skådespelaren och musikern vill lära sig någonting om målarkonsten; och att målaren och musikern vill förstå från skådespelaren vad hans arbete består av och om och varför han anser det vara konst. För här skall de inte gå som kalton kring het grüt utan säga vad de tänker. Efterom de endast söker efter sanning har de ingenting att frukta; de är alla bra människor, goda vänner, inte tunnhyadade, de kan ge och ta emot slag.



Scen till *Elektra* af von Hofmannsthal, 1905.

»Sag,« frågar målaren, »är det sant att du innan du kan spela en roll måste känna känslorna hos den karaktär som du representerar?«

»Ja, ja och nej, det beror på vad du menar,« svarar skådespelaren. »Först måste vi kunna känna och sympatisera med och även kritisera en karaktärs känslor; vi ser på det från avstånd innan vi går in närmare; vi samlar så mycket som möjligt från texten och vi erinrar oss alla känslor som kan passa att visa fram för den här rollen. Sedan vi många gånger har omordnat och valt de känslor som vi anser vara av vikt övar vi oss på att återskapa dem inför publik; och för att kunna det måste vi känna minsta nödvändiga, ju mindre vi känner i själva verket, desto fastare grepp har vi om vårt ansiktsuttryck och vårt kroppsliga uttryck.«

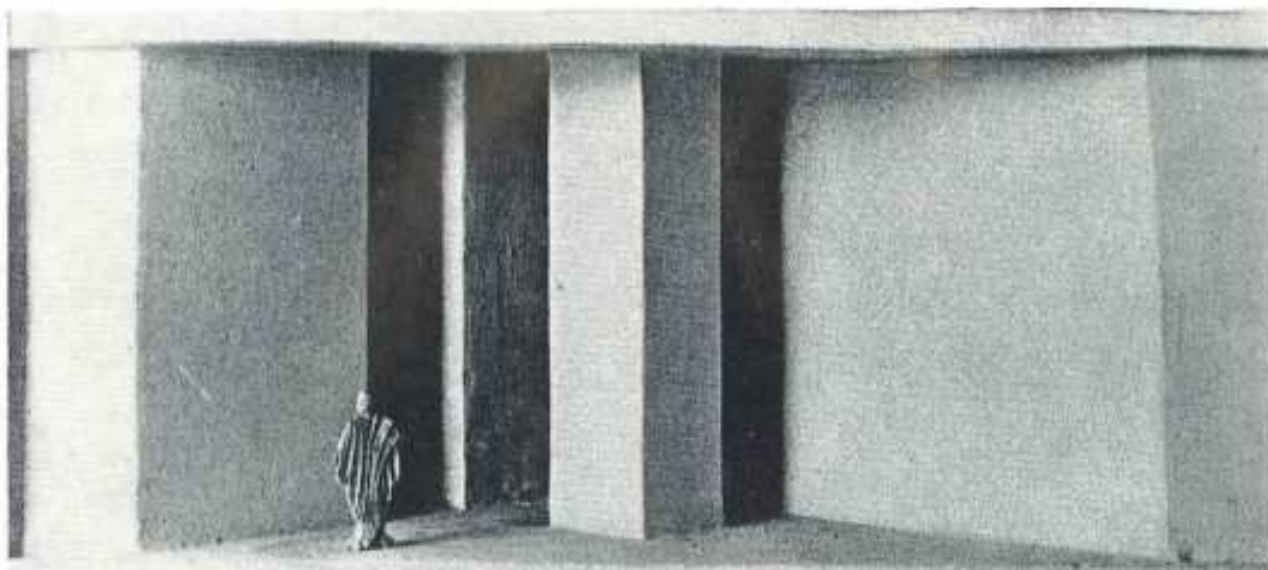
Med en gest av genial otålighet reser sig konstnären upp och går fram och tillbaka. Han hade väntat sig att hans vän skulle säga att det inte hade någonting eller att göra med känslor och att han kunde kontrollera sitt ansikte, sina drag, sin röst, allt, precis som om hans kropp varit ett instrument. Musikern sjunker djupare ned i sin stol.

»Men har det aldrig funnits en skådespelare,« frågar konstnären »som tränat sin kropp så från topp till botten att den skulle kunna svara på hans sinnes arbete utan att ens tillåta känslorna att vakna? Säker måste det ha funnits någon skådespelare, säg en på tio miljoner, som gjort detta?«

»Nej,« säger skådespelaren med enfalt, »aldrig, aldrig; det har aldrig funnits en skådespelare som nått ett sådant tillstånd av mekanisk perfection att hans kropp absolut var slav till hans sinne. Edmund Kean i England, Salvini i Italien, Rachel, Eleonora Duse, jag tänker på dem alla, och jag upprepar, det har aldrig funnits en sådan skådespelare eller skådespelerska som ni beskriver.«

Här frågar konstnären: »Då medger ni att det skulle vara ett perfekt tillstånd?«

»Ja, naturligtvis! Men det är omöjligt; kommer alltid att vara



E. G. Craig, Hamlet (modell) Kunstneretret, Moskva, 1911. Hver scene i Hamlet havde en opstilling af skærme, som fyldte hele scenebilledets baggrund. Skærmene var lavet af nogle sammensatte plader i kun to farver – en neutral cremefarve og guld.

omöjligt,» utropar skådespelaren; och han reser sig – nästan med en känsla av lättnad.

»Det är detsamma som att säga att det aldrig funnits en perfekt skådespelare, att det aldrig funnits en skådespelare som inte förstört sin föreställning en, två, tio gånger, ibland hundra gånger under en kväll? Att det aldrig funnits och aldrig kommer att finnas en skådespelarprestation som kunde kallas nästan perfekt?»

Som svar frågar skådespelaren snabbt: »Men har det någonsin funnits en målning eller någon arkitektur eller något musikstycke som kan kallas perfekt?»

»Utan tvivel,» svarar de. »De lagar som kontrollerar våra konster gör något sådant möjligt.« »En målning tex.« fortsätter konstnären, »kan bestå av fyra linjer eller av fyra hundra linjer, placerade i vissa positioner; den kan vara så enkel som möjligt, men det är möjligt att göra den perfekt. Det vill säga, jag kan först välja det som skall utgöra linjerna; jag kan välja vad jag skall placera dem på; jag kan betrakta detta så länge jag vill; jag kan ändra det; sedan, i ett tillstånd fritt från upphetsning, hast, besvär, nervositet – ja i vilket tillstånd som helst som jag väljer (och naturligtvis förbereder jag, väntar på och väljer jag också detta) – kan jag sammansätta dessa linjer – så här – nu är de där de skall vara. Då jag har mitt material kan ingenting annat än min egen vilja flytta eller ändra dem; och min vilja är som jag sagt helt under min kontroll. Linjen kan vara rak eller böjd; den kan vara rund om jag vill, och det är ingen risk för att jag då jag vill göra en rak linje kommer att göra en krokig, eller för att jag då jag vill göra en krokig kommer att ha fyrkantiga bitar i den. Och när det är färdigt – avslutat – undergår det ingen förändring utom tidens som slutligen förstör det den önskar.»

»Det är någonting ganska fantastiskt,» svarar skådespelaren; »jag önskar det vore möjligt i mitt arbete.»

»Ja,» svarar konstnären, »det är någonting mycket extraordinärt, och det är det som jag anser utgöra skillnaden mellan en intelligent framställning och en tillfällig eller slumpmässig. Den mest intelligenta framställningen är ett konstverk. Den slumpmässiga framställningen är ett verk av turen. När den intelligenta framställningen når sin högsta möjliga form blir den ett verk av stor konst. Och därför har jag alltid

ansett, fast jag kan ha fel, att ert arbete inte är konst till sin natur. Det vill säga, (och ni har själv sagt det) att varje framställning ni gör i ert arbete är föremål för varje tänkbar förändring som känslan väljer att ställa till med. Det som ni tänker i ert sinne tillåter Naturen inte kroppen att fullfölja. I själva verket har er kropp som fått övertaget över er intelligens många gånger på scenen helt och hållet drivit bort intelligenten. En del skådespelare tycks säga: 'Vad ligger det för värde i att ha sköna idéer? Till vad nytta skall mitt sinne tänka ut en fin idé, en fin tanke så att min kropp, som är så helt utom min kontroll, skall kunna förstöra den? Jag kastar sinnet överbord och låter min kropp lotsa mig och pjäsen igenom;' det tycks mig att det finnas något slags klokhet i en sådan skådespelares ståndpunkt. Han raglar inte mellan två ting som strider mot varandra i honom. Han är inte ett dugg rädd för resultatet. Han ger sig i kast med det som en man, ibland också en smula som en kentaure; och kastar bort all votenskap, all försiktighet, allt förnuft, och resultatet är att publiken blir på gott humör, och det betalar de gärna för. Men här talar vi om något annat än utmärkt humör, och fastän vi applåderer skådespelaren som visar fram en sådan personlighet, känner jag att vi inte får glömma att vi applåderar hans personlighet, det är honom vi applåderar åt, inte åt vad han gör eller hur han gör det; det har ingenting alla med konst att göra, absolut ingenting att göra med konst, kalkyl, planering.»

»Ni är då en vänlig människa,» skriater skådespelaren glatt, »som säger mig att min konst inte är någon konst! Men jag tror jag förstår vad ni menar. Ni menar, att innan jag går in på scenen och innan det börjar bli frågan om min kropp är jag konstnär.»

»Nå ja, ni är det, ni råkar vara det eftersom ni är en mycket dålig skådespelare; ni är förfärlig på scenen, men ni har idéer, ni har fantasi, ni är snarast ett undantag, skulle jag vilja säga. Ni har berättat för mig hur ni skulle vilja spela Richard III; vad ni skulle vilja göra; vilken egendomlig atmosfär ni skulle sprida över det hela; och det som ni berättat för mig, det har ni sett i pjäsen, och det ni har upfunnit och lagt till är så anmärkningsvärt, så följdriktigt i sin tanke, så distinkt och klart i formen, att ni om ni kunde förvandla er kropp till en maskin eller till ett dött material som lera; och



E. G. Craig Hamlet (sista scenen) i hans egen iscenesättning på Kunstnerteatret, Moskva, 1912. »Hela Hamlet's tragedie grunder i hans isolation. Og årsagen til denne isolation er hofet. Den falske verden. Det eneste menneske han føler sig knyttet til er hans mor, hun ville gerne komme ham i møde, men et eller andet hindrer hende dert. Og i denne fargylte hof, i denne skiverden må man ikke have individuelle foraktelse som i et realistisk stykke. Nej, her hviler alt på en eneste masse. Som en hus de gamle mestre i malerkunsten foraktelige ansigter måtte være malet med et eneste penselstrøg og med en eneste farve.» G. CRAIG.

om den kunde lyda ut i varje rörelse hela tiden den stod inför publiken; och om ni kunde sätta Shakespeares dikt åt sidan – skulle kunna göra ett konstverk av det som finns i er. Ty då skulle ni inte bara ha drömt, ni skulle ha utfört med perfektion; och det som ni hade utfört skulle kunna repeteras gång efter annan utan så mycket skillnad mellan gångerna som mellan två ettöringar.»

»Ah.» suckar skådespelaren, »ni ställer upp en fruktansvärd bild inför mig. Ni skulle vilja bevisa för mig att det är omöjligt för oss att någonsin tänka på oss själva som konstnärer. Ni tar från oss vår finaste dröm och ger oss ingenting i stället för den.»

»Nej, nej, det är inte min sak att ge er det. Det är er sak att finna. Säkert måste det finnas lagar som ligger till grund för Teaterkonsten precis som det finns lagar till grund för all sanna konst, och som om ni fann och behärskade dem skulle ge er allt ni önskar?»

»Ja, sökandet skulle föra skådespelarna till en mur.»

»Hopps över den då!»

»För högt!»

»Klätra över då!»

»Hur skulle vi kunna veta vart det leder?»

»Varför det, upp och över.»

»Ja, men det är att tala vilt, att tala i luften.»

»Nä, men det är i den riktning ni måste gå; flyga i luften, leva i luften. Något kommer att hända när några av er börjar göra det. Jag antar,» fortsätter han »att ni vill komma till roten med säken i sinnet, och vilken härlig framtid kommer då inte att öppna sig för er! Ja, jag avundas er. Jag är inte säker på att jag önskar att fotograferingen hade uppfunnits före målet så att vi i denna generation kunde ha fått den intensiva glädjen i att gå framåt och visa att foto-

grafering var ganska bra på sitt sätt men att det fanns någonting bättre!»

»Anser ni att vårt arbete är i nivå med fotografering?»

»Nej, verkligen inte, det är inte hälften så exakt. Nej, ni och jag, vi har talat hela den här tiden medan musikern har suttit tyst och sjunkit djupare och djupare ned i sin stol, medan våra konster är vid sidan av hans skämt, lekar, absurditeter.» Vid vilket musikern måste komma och förstöra del hela genom att resa sig och ge luft åt någon dum anmärkning.

Omedelbart ropar skådespelaren: »Men jag inser inte att det är en så underbar anmärkning från en som representerar den onda konst i världen att utöva,» efter vilket de alla skrattar – musikern på ett slags snöpot, självmedvetet sätt.

»Min käre vän, det är just precis för att han är musiker. Han är ingenting utom i sin musik. Han är i själva verket en smula ointelligent, utom när han talar i noter, i toner och allt annat som hör dit. Han kan knappast vårt språk, han känner knappast till vår värld, och ju större musiker, desto mer märkbart är detta; ja, det är faktiskt snarare ett dåligt tecken när man möter en intelligent komponist. Vad beträffar den intelligenta musikern så betyder det en annan –; men vi skall inte visa det namnet här – han är så populär just nu, Vilken skådespelare den mannen skulle ha blivit, och vilken personlighet han hade! Jag har förstått att han hela sitt liv längtade efter att bli skådespelare, och jag tror han skulle ha blivit en utmärkt komediskådespelare; men nu blev han musiker – eller var det pjäsförfattare? I vilket fall som helst blev det stor succé – en personlighetens succé.»

»Var det inte en konstnärlig succé?» frågar musikern.

»Vilken konst mener ni?»

»Oh, all konst tillsammans,» svarar han, drumligt men milt.

»Hur är det möjligt? Hur kan all konst kombineras och bli

en konst? Det kan bara bli ett skämt – en Teater. Det som sakta, genom en naturlag förs samman, må ha någon rätt efter många år eller många århundraden att be Naturen skänka ett namn åt deras produkt. Bära på detta sätt kan en ny konst födas. Jag tror inte att den gamla modern tycker om ett tillvägagångssätt med tvång, och om hon någonsin blinkar åt det så tar hon snart sin hämd; och så är det med konsterna. Man kan inte blanda ihop dem och skrika ut att man har skapat en ny konst. Om man i Naturen kan finna ett nytt material, ett som ännu aldrig använts av människan för att ge form åt sina tankar, då kan man säga att man är på rätt väg mot att skapa en ny konst. Ty då har ni funnit det med vilket ni kan skapa den. Då återstår bara för er att börja. Teatern, efter vad jag kan förstå, har ännu inte funnit detta material.» Och så avslutas deras samtal.

För min del håller jag med om konstnärens sista konstaterande. Mitt nöje skall inte ligga i att tävla med den strävsamma fotografen, och jag kommer alltid att sikta på att framställa någonting helt motsatt livet så som vi ser det. Hur förtjusande det än är för oss alla så är detta liv av kött och blod för mig inte någonting som man skall forska i eller ge ut igen till världen, inte ens om det är stiliserat. Jag tror att mitt mål snarare kommer att vara att fånga någon avlägsen glimt av den ande vi kallar Döden – att återuppväcka någonting vackert från den imaginära världen; det sägs att dessa döda ting är kalla, jag vet inte – de tycks ofta varmare och mer levande än det som stoltserar med liv. Skuggor – andar tycks mig vackrare och fyllda med mer vitalitet än män och kvinnor; städer med män och kvinnor överfulla med småaktighet, med omänskliga och hemlighetsfulla varelser, den kallaste kalla; den hårdaste mänsklighet. Ty om man tittar alltför länge på livet, finner man då inte att allt detta varken är det vackra eller det mystiska eller det tragiska utan det tråkiga, melodramatiska och dumma: sammansvärjningen mot vitaliteten – mot både röd och vit hetta? Och från sådant som saknar livets sol är det inte möjligt att få inspiration. Men där emot från det mystiska, glädjefylla och superbt fullständiga liv som kallas Döden – detta liv av skugga och okända former, där allt inte kan vara evärdigt och dimma som man tror, utan stark färg, starkt ljus, skarpakuren form; och som man finner befolkad med egendomliga, vilda och högtidliga varelser, sköna och lugna varelser, och de varelser som kallats till någon förunderlig rörelsens harmoni – allt detta är någonting mer än ett simpelt faktum.

Från denna uppfattning om döden, som verkar som ett slags vår, en blomning – från detta land och från denna uppfattning kan det komma en så stor inspiration att jag med tveklöst jubel kastar mig mot det; och se, på ett ögonblick finner jag att jag har famnen full av blommor. Jag går framåt, bara ett steg eller två, och på nytt finns det ett överflöd runt omkring mig. Jag passerar väl till mods på ett hav av skönhet, jag seglar dit vindarna för mig – där, där finns ingen fara. Detta om min egen personliga önskan; men hela världens Teater finns inte representerad i mig, inte heller i några hundra konstnärer eller skådespelare utan i någonting helt annorlunda. Därför är vad mitt personliga mål må vara av mycket liten betydelse. Men Teaterns mål som helhet är att återuppbygga dess konst, och det borde börja genom att man från Teatern bannlyser denna uppfattning om att man skall personifiera, reproducera Naturen; ty så länge som personifikation finns i Teatern kan Teatern aldrig bli fri.

De uppträdande borde träna under inflytande från en tidigare lära (om de allra första och finaste principerna är alltför hårda att börja med), och de måste undvika denna frenetiska önskan att sätta liv i sitt arbete; för tretusen gånger mot en

betyder det att föra in överdrivna gester, snabb mimik, tal som fläsar och scener som bländar i den vilda och fåfänga tron att man därigenom kan tvinga vitaliteten att inställa sig. Och några få ögonblick, för att bevisa regeln, lyckas detta till en viss del. Det lyckas delvis hos Scenens porlande personligheter. Hos dem är det ett fall av ren triumf trots reglerna; i käftan på reglerna, och vi som ser på kastar hattarna i luften, hurrar och hurrar igen. Vi måste; vi vill inte granska och ställa frågor; vi följer med tidvattnet genom beundran och suggestion. Att vi är hypnotiserade bryr sig vår smak inte om ett dyft: vi är förtjusta över att vara så rörda, och vi bokstavligen hoppar av glädje. Den stora personligheten har triumferat både över oss och konsten. Men sådana personligheter är utomordentlig sällsynta, och om vi vill se en personlighet framhäva sig själv på Teatern och fullständig triumf som skådespelare måste vi på samma gång vara helt likgiltiga för pjäsen och de andra skådespelarna, för skönhet och konst.

De som inte tycker som jag i denna sak är de som dyrkar eller respektfullt beundrar Scenens personligheter. För dem är det outhärdligt att jag hävdar att Scenen måste rensas från alla skådespelare och skådespelerskor innan den kommer att leva upp på nytt. Hur skulle de kunna hålla med mig? Det skulle betyda att man tog bort deras favoriter – de två eller tre varelser som för dem förvandlar scenen från ett vulgärt skämt till ett idealland. Men vad skulle de frukta? Ingen fara hotar deras favoriter – ty om det vore möjligt att förverkliga en lag som förbjöd alla män och kvinnor att uppträda för publik på en teatercen så skulle detta inte på minsta sätt drabba deras favoriter – dessa män och kvinnor med personlighet som teaterbesökarna kröner. Tänk på vilken som helst av dessa personligheter som fötts under en period då Scenen var okänd; skulle det på något sätt ha förminskat deras kraft – hindrat dem från att uttrycka sig? Inte ett skvätt. En personlighet uppfinnar det sätt och de medel genom vilka den skall uttrycka sig; och skådespeleri är bara ett – det minsta – av de medel en stor personlighet har till sitt förfogande, och dessa män och kvinnor skulle ha varit berömda vid vilken tid som helst och i vilket yrke som helst. Men om det finns många som finner det outhärdligt att jag föreslår att man rensar bort ALLA skådespelare och skådespelerskor från scenen för att återuppliva Teaterkonsten så finns det andra som finner det behagligt.

»Konstnären« säger Flaubert, »bör i sitt verk vara som Gud i sin skapelse, osynlig och allsmäktig; han skall kännas överallt och inte ses någonstans. Konsten bör vara höjd över personlig affekt och nervös retlighet.¹⁾ Det är på tiden att ge den naturvetenskapens perfektion genom skoningslös metod.« Och ytterligare »Jag har alltid försökt att inte förminska Konsten till en isolerad personlighets tillfredsställelse.« Han tänker huvudsakligen på litteraturkonsten; men om han känner detta så starkt vad beträffar författaren, som aldrig egentligen syns utan bara står halvt avslöjad bakom sitt verk, hur totalt måste han då inte ha varit emot skådespelarens dåvarande uppträdande – personlighet eller inte.

Charles Lamb säger: »Att se Lear spelad, att se en gubbe som stapplar omkring med en käpp, utkastad av sin döttrar en regnig natt, innehåller enbart någonting smärtsamt och äckligt. Vi vill ge honom skydd, det är all känsla som spelet av Lear någonsin framkallat hos mig. Det föraktliga maskineri genom vilket de mimar den storm han befinner sig i är inte mer inadekvat för att representera de verkliga elementens fasa än någon skådespelare kan vara för att representera

1) »Punch har ingen känsla,« murrade Dr. Johnson.

Lear. Man skulle lika lätt kunna ge sig på att personifiera Miltons Satan på scenen eller en av Michelangelos fruktansvärda varelser - Lear är väsentligen omöjlig att representera på scenen."

"Hamlet själv tycks nästan omöjlig att spela," säger William Hazlitt.

Dante berättar i *La Vita Nuova* att Kärleken visade sig för honom i en dröm i en ynglings figur. Då han talar om Beatrice säger Kärleken till Dante att han skall »komponera vissa saker på rim, i vilka ni skall visa hur starkt herravälde jag fått över dig genom henne. Och du skall så skriva detta att det snarare tycks sagt av en tredje person och inte direkt genom dig till henne, vilket knappast passar.» Och ytterligare: »En stark önskan att säga någonting på rim kom över mig: men när jag började tänka på hur jag skulle säga det, tycktes det mig att det vore opassande att tala om henne om jag inte talade till andra damer i andra person.» Vi ser alltså att det för dessa män är fel att den levande människan går fram i ramen och visar upp sig själv på sin egen duk. De ansåg det »osällbörigt» - »ogörande».

Här har vi vittnen emot hela saken med den moderna scenen. Kollektivt ger de följande dom: Att det är dålig konst att göra en så personlig, en så emotionell appell till åskådaren glömmet tinget i sig eftersom han blir överöst med dess skapares personlighet och känsla. Och nu till en skådespeler-skas vittnesbörd.

Eleanora Duse har sagt: »För att rädda Teatern måste Teatern förstöras, skådespelare och skådespelerskor måste alla dö av pest. De förgiftar luften, de gör konsten omöjlig.»¹⁾

Vi kan tro henne. Hon menar samma sak som Dante och Flaubert, även om hon uttrycker det annorlunda. Och det finns många flera vittnen som kan vittna för mig, om detta ansees som otillräckligt bevis. Det finns de människor som aldrig går på teatern, millioner människor emot de tusental som verkligen går dit. Sedan har vi stöd från de flesta av våra dagars Teaterchefer. Den moderna teaterchefen anser att scenen skall ha sina skådespel dekorerade på ett fantastiskt sätt. Han kommer att säga att ingen munda skall sparas för att på alla sätt hjälpa till att lura publiken till en verklig-hetekänsla. Han upphör aldrig att berätta för oss hur viktig all denna dekor är. Han yrkar på allt detta av olika skäl, och inte minst av det följande: Han känner på sig att det ligger en stor fara i enkelt och bra arbete; han märker att det finns en grupp människor som är emot denna påkostade dekor; han vet att det har funnits en klar rörelse i Europa emot denna



Kong Claudius (N. O. Masualitinov) og drottning Gertrud (O. L. Knip- per) på Kunstersteatret, Moskva, 1912.

skyltryng, där det har gjorts anspråk på att stora skådespel tjänade på att representeras mot den enklaste bakgrund. Denna kan bevisas vara mäktig - den har spritt sig från Krakau till Moskva, från Paris till Rom, från London till Berlin och Wien. Teatercheferna ser denna fara framför sig; de förstår att om folk en gång kommer att inse detta faktum, om publiken en gång fick smaka den förtjuining som ett dekorfritt skådespel ger skulle de gå längre och önska sig ett skådespel som presenterades utan skådespelare; och slutligen skulle de fortsätta och fortsätta tills de och inte teatercheferna faktiskt hade reformerat konstarten.

Det berättas att Napoleon sagt: »I livet finns det mycket ovärdigt som bör uteslutas i konsten; mycket tvivel och vacklan; och allt bör försvinna då man representerar en hjälte. Vi bör se honom som en staty i vilken köttets svaghet och skälvinger inte längre kan anses.» Och inte bara Napoleon utan också Ben Jonson, Lessing, Edmund Scherer, H. C. Andersen, Lumb, Goethe, George Sand, Coleridge, Anatole France, Ruskin, Pater²⁾ och förmodar jag, alla alla intelligenta män



Tegning till Hamlet (1. akt, 2. scene).

1) Studier i de sju konsterna, Arthur Symmons. (Constable, 1900).

2) Pater skriver om Skulptur: »Dea vita lina, reol från handlingens och passionens elaka, blodiga fläcker avstöljer, lita det som är slumpmässigt hos människan utan guden i honom, i naturen till människans oroliga rörelse.» Ytterligare: »Baser för allt konstnärligt göd är förmågan att kunna se mänskligheten på ett nytt, elände, glädjande sätt, att bilda en lycklig värld av sin egen konstruktion i stället för en småaktigare vardagsvärld, att runt sig kunna alstra en atmosfär med en ny förmåga till strålbrytning, som väljer, förvandlar och på ett nytt sätt kombinerar de bilder den förmedlar enligt det fantasifulla intellektets val.» Och ytterligare: »Undan för undan renser den bort allt som är slumpmässigt, allt som distraherar oss från den enkla effekt som de suprema typerna av mänsklighet har på oss, alla spår i dem av världens vanlighet.»

och kvinnor i Europa – för att inte tala om Asien, ty i Asien är det så att t.o.m. de ointelligenta är oförmögna att begripa sig på fotografier eftersom de uppfattar konst som en enkel och klar manifestation – har protesterat mot denna reproduktion av Naturen, mot fotografisk och svag aktualitet. De har protesterat mot allt detta, och teatercheferna har energiskt argumenterat emot dem, och därför tror vi att sanningen i sinom tid skall komma fram. Det är en förnuftig slutsats. Ta bort det verkliga trädet, ta bort realiteten i framförandet, ta bort realiteten i handlingen och man tenderar att ta bort skådespelaren. Detta är vad som måste komma att hända i sinom tid, och jag tycker om att se teaterchefer som redan stöder denna idé. Ta bort skådespelaren och ni tar bort det medel genom vilket en degraderad scenrealism produceras och blomstrar. Då skulle det inte längre finnas en levande varelse som förvirrade oss så att vi band samman aktualitet och konst; inte längre finnas en levande varelse hos vilken vi kunde se köttets svaghet och skälvinningar.¹⁾

Skådespelaren måste försvinna, och i hans ställe kommer den ej levande varelsen – vi kan kalla honom Övermarionett tills han vunnit sig ett bättre namn. Mycket har skrivits om dockan, eller marionetten. Det finns ett par utmärkta volymer om honom, och han har också givit inspiration till flera konstverk. Idag, i hans minst lyckliga period, betraktar honom många snarest som ett högre slags leksaksdocka – och tror att han utvecklats från denna. Detta är fel. Han är en avkomling av de gamle templens stenbilder – han är idag en ganska degenererad form av en gud. Då han alltid är barnens nära vän vet han fortfarande hur han skall välja och dra till sig sina anhängare.

När någon ritar en docka på papper ritar han något som ser stelft och komiskt ut. En sådan människa har inte ens anat vad som finns i idén av vad vi nu kallar marionetten. Han misstär ansiktets allvar och kroppens lugn för tom dumhet och kantig deformation. Ändå är t.o.m. moderna dockor underbara ting. Applåderna må åska eller droppa, deras hjärtan slår inte brådsnabbt eller saktare för det, deras signaler blir inte brådsnabbt eller förvirrande; och fastän det dränks i en ström av blommor och kärlek förblir primadonnans ansikte lika högtidligt, lika vackert och lika avlägset som någonsin. Det finns någonting mer än en snilleblitz hos marionetten, och det finns någonting mer hos honom än pråligheten hos en framvisad personlighet. Marionetten tycks mig vara det sista ekot från någon ädel och vacker konst i en svunnen civilisation. Men liksom med all konst som tagits i fets eller vulgära händer har dockan blivit en förebräelse. Alla dockor är nu bara låga komedianten.

De imiterar komedianterna från den större och fullblodigare scenen. De gör entré bara för att falla på rygg. De dricker bara för att vackla, och de älskar bara för att framkalla skratt. De har glömt rådet från sin moder Sfinx. Deras kroppar har förlorat sin grace, de har blivit stela. Deras ögon har förlorat denna oändliga subtilitet som tycktes se; nu stirrar de bara. De visar upp och rasslar med sina trådar och är tvärsäkra i sin träga vishet. De kommer inte ihåg att deras konst skulle bära samma märke av reserv som vi då och då ser på verk av andra konstnärer, och att den högsta konsten är den som döljer skickligheten och glömmar bort upphovsmannen.

Har jag fel, eller är det inte den gamle Grekiske Vandraren från 800 före Kristus som då han beskriver ett besök i tem-

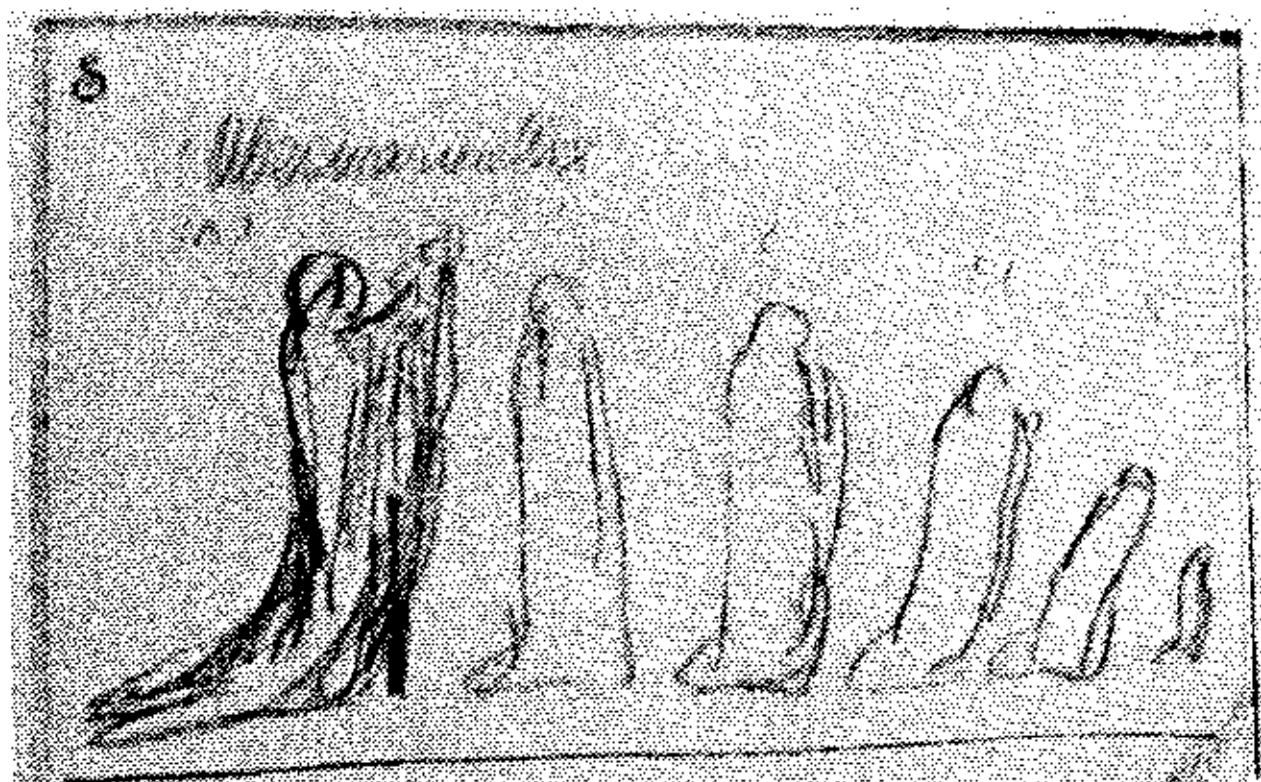
pelteatern i Thebe berättar att han vanns för deras skönhet genom deras »ädlas förkonstling»? »Då jag kom in i Synernas Hus såg jag långt borta den sköna bruna Drottningen som satt på sin tron. Jag sjönk tillbaka på mitt läger och såg på hennes symboliska rörelser. Med hur stor lätthet ändrades inte hennes rytmer då de med hennes rörelser gick från lem till lem; med hur stort lugn löste hon inte upp för oss tankarna i sitt bröst; så allvarligt och så skönt dröjde hon kvar vid konstaterandet av sin sorg att det syntes oss som om ingen sorg kunde göra henne illa; ingen förvriddning av kropp eller anletsdrag tillät oss att drömma om att hon besegrats; passionen och smärtan fångades ständigt av hennes händer, hölls ömt och besågs med lugn. Hennes armar och händer tycktes vid ett tillfälle som en tunn varm vattenstråle som reste sig, sedan bröts och föll med alla dessa ljuva, bleka fingrar som skum på hennes knä. Det skulle ha varit som ett avslöjande av vad konst är för oss om jag inte redan hade sett samma ande dvärlas i andra exempel på dessa Egyptiers konst. Denna »Konst att Visa och Dölja» som de kallar det är en så stor andlig kraft i landet att det utgör den större delen av deras religion. Från det kan vi lära oss något om modets förmåga och grace, ty det är omöjligt att bevittna en föreställning utan att känna sig fysiskt och andligt uppfriklad.»

Detta är 800 före Kristus. Och vem vet om inte dockan återigen kommer att bli det trogna mediet för konstnärernas vackra tankar. Kan vi inte med hopp se fram mot den dag som än en gång skall föra tillbaka figuren eller den symboliska varelsen till oss, gjord också genom konstnärernas skicklighet så att vi än en gång kan vinna den »ädlas förkonstling» som den gamle författaren talar om? Då skall vi inte längre stå under det grymma inflytandet av emotionella svaghetsbekännelser, som folk bevittnar varje natt och som i sin tur skapar samma svagheter hos åskådarna som dem som visas. I det syftet måste vi studera för att kunna återskapa dessa bilder – och då vi inte längre nöjer oss med en docka, måste vi skapa en övermarionett. Övermarionetten skall inte tävla med livet – snarare skall den gå bortom det. Dess ideal skall inte vara kött och blod utan snarare kroppen i trans – den skall sikta på att klä sig i en dödlik skönhet alltmedan den utandas en levande ande.

Åtskilliga gånger i denna essä har ett ord eller två om Döden funnit väg till papperet – ditkallade genom det upphörliga ropandet på »Liv! Liv! Liv!» som realisterna underhåller. Och detta kan lätt misstolkas som tillgjordhet, i synnerhet av dem som inte känner någon sympati eller förtjusning inför den makt och den mystiska glädje som finns i alla passionfria konstverk. Om den berömda Rubens och den firade Raphael inte gjorde något annat än passionerade och överlevande uttalanden, så har det funnits många konstnärer före och efter dem för vilka återhållsamhet i konsten var det dyrbaraste av alla deras mål, och dessa visar mer än alla andra den sanna maskulina hållningen. De andra praktfulla eller avtynande konstnärerna, vilkas verk och namn blir uppmärksammas idag talar inte så mycket som män som de vrålar som djur eller läspas som kvinnor.

De visa, de moderata mästarna, starka på grund av de lager till vilka de svurit evig trohet – deras namn för det mesta okända – en fin familj – skaparna av Österns och Västerns stora och små gudar, dessa större tiders väktare: de böjde alla sina tankar fram mot det okända och sökte efter syner och ljud i det lugna och glädjefyllda landet så att de skulle kunna resa en stengestalt eller sjunga en strof och ingjuta i det samma frid och glädje som de sett långt bortifrån för att motverka all sorg och oro här.

¹⁾ Från en annan synpunkt sett, och en som man knappast varken kan förbise eller diskutera, är Cardinal Manning, engelsmannen, speciellt emfatisk då han talar om skådespelarens uppgift som nödvändiggör »prostitutionen av en kropp som renats genom döpet.»



Tegning af Ober-Marionette til det teater, som Craig planlagde 1905-1906 (indgår i Craigs arbejdsbøger).

I Amerika kan vi forestille os brøderne til denne familj av mästare, som lever i sina superba gamla städer, kolossala städer som jag alltid foreställer mig kunna flyttas på en enda dag: städer av omfångarika silkestält och baldakiner av guld under vilka deras gudar bodde: boningar som innehöll allt som behövdes för de mest nogräknade: dessa rörliga städer som då de vandrade från höjd till dal, över floder och nedför dalgångar, tycktes som en stor fridshär som gick fram. Och i varje stad fanns inte en eller två män som kallades »konstnärer» och som resten av staden betraktade som lättningar som aldrig gjorde någonting bra utan många män som valte av församlingen därför att de hade en högre förmåga till insikt - konstnärer. Ty det är vad konstnärstiteln betyder: en som uppfattar mer än sina medmänniskor, och som inogstrerar mer än han har sett. Och ceremonikonstnären var inte den minsta av dessa, han som åkypade synor, förmedlaren vars plikt det var att fira deras lodande ande - Hörelsens ande.

Också i Asien har de glömda mästarne från templet och allt det de templet innehöll trängt igenom varje tanka, varje märke i deras verk med denna känsla av lugn rörelse som liknar döden - och som förhärskar och hälsar den. I Afrika (som några tror att vi först nu skall civilisera) bodde denna ande, essensen av perfekt civilisation. Där bodde också de stora mästarne, into individer besatta av idén att framhäva sin personlighet som om det var någonting värdefullt och mäktigt, utan på grund av ett slags högt själmodighet nöjde med att röra sina hjärnor och sina fingrar bara i den riktning som lagen tillät - i enkla sannlingars tjänst.

Hur sträng lagen var och hur lite den tidoss konstnär tillät sig att visa fram sina personliga känslor kan man upptäcka genom att se på vilket exempel som helst av egyptiskt konst. Se på vilken lem som helst som någonsin karvats ut av egyptierna, forsku i alla dessa uckarvade ögon, de kumror att

förnoka or tills domshannens blåsor. Deras hållning är så tyst att den är dödslik. Ändå finns där ömhet och charm; skönhet finns där till och med, sida vid sida med kraften; och kärlek sköljer genom varje verk; men känslorvall, emotioner, konstnärens skroderande personlighet? - inte en fläkt av det. Villda tvivel på hopp? - inte en vink om någonting sådant. Ansträngande beslutsamhet? - inte ett tecken på det har undsuppligt konstnären, ingen av dessa beklännelser - dumheter. Varken stolthet eller fruktan, eller det komiska, inte heller något tecken på att konstnärens sinne eller hand en tusendels sekund inte lydde under de lagar som styrde över honom. Så superb! Detta är att vara en stor konstnär; och massan av emotionellt utsläpp idag och igår är inget tecken på suprem intelligens, det vill säga, inget tecken på suprem konst. Till Europa kom denna ande, svävade över Grekland, kunde knappast drivas ut ur Italien, men flydde slutligen och lämnade efter sig en liten ström av tårar - pårior - före oss. Och vi som har krossat de flesta av dem, mumsat på dem tillsammans med ekollonen i vår mat har gått längre och längre vilse och har fallit till marken inför de så kallade »stora mästarne» och har dyrkat dessa farliga och pråliga personligheter. En und dag trodde vi i vår okunnighet att det var oss de var ända att uttrycka, att det var någonting som hade med oss att göra som de lade in i sin arkitektur, i sin musik. Och så hände det att vi kom att begära att vi skulle kunna känna igen oss själva i allt de lade hand på; det vill säga i deras arkitektur, i deras skulptur, i deras musik, i deras måleri och i deras poesi skulle vi förekomma - och vi påminde dem också att de skulle inbjuda oss med de välbekanta orden: »Kom som ni är.»

Efter många århundraden har konstnärerna givit upp, de har försett oss med vad vi bad dem om. Och så hände det sig att när denna okunnighet hade drivit bort den ljuva ande som en gång kontrollerade konstnärens sinne och hand tog en mörk ande dess plats: den lättsinnige hooliganen i lagens



Masker till Dido og Aeneas, træsnit af Craig i programmet til forestillingen i 1900.

ställe – det vill säga att en dum ande regerade; och alla började skrika om Renässans! medan hela tiden målare, musiker, skulptörer, arkitekter tävlade med varandra i att täcka efterfrågan – att allt detta skulle göras så att folk skulle känna igen det som någonting som hade något att göra med dem själva.

Fram kom porträtt med blossande ansikten, utstående ögon,

lömaka munnar, fingrar som kliade av önskan att komma ut ur sin ram, handleder som visade pulsådern; alla färger hulle om buller, alla linjer i en röra som vanvettigt yrande. Form bryts sönder i panik; den lugna och svala viskningen från ett liv i sans som en gång andats ut ett så utsägligt hopp hettas upp, slungas i en låga och förstörs, och i dess ställe – **realism**, det trubbiga konstaterandet av livet, någonting som alla missförstår under det de känner igen det. Och allt långt bort från konstens mening: ty dess mening är inte att reflektera livets aktuella fakta eftersom det inte är konstnärens vana att gå bakom saker och ting, ty han har vunnit det som sitt privilegium att gå framför dem – att leda. Snarare borde livet reflektera en likhet med anden, ty det var anden som först valde konstnären för att uppteckna dess skönhet.¹⁾ Och i den bilden måste, om formen är det levandets på grund av dess skönhet och ömhet, färgen till det sökas från fantasiens okända land, och vad är det om inte det land där det vi kallar Döden dväls? Det är därför inte lätt och nonchalant jag talar om dockor och deras makt att hålla kvar de sköna och avlägsna uttrycken i form och ansikte även då de underkastats ett mönster av beröm, en ström av applåder. Det finns de som gycklat med dessa dockor. »Docka» är ett uttryck för förakt fastän det fortfarande finns de som finner skönhet i dessa små figurer fastän de blivit degenererade.

Att tala om en docka med de flesta människor får dem att fnittra. De tänker medsamma på trådarna; de tänker på de styva händerna och de ryckiga rörelserna; de säger till mig att det är »en lustig liten docka». Men låt mig berätta en smula för dem om dessa dockor. Låt mig återigen upprepa att de är ättlingar till Bildernas stora och ädla familj, bilder som i sanning gjordes »till Guds avbild»; och att dessa figurer för många århundraden sedan hade en rytmisk rörelse och inte en ryckig; att de inte behövde några trådar för att hålla dem uppe, att de inte heller talade genom näsan på en gömd manipulatör. (Stackars Punch, jag menar det inte som en ringaktning för dig! Du står ensam, värdig i din förtvivlan då du ser tillbaka genom århundradena med målade tårar ännu våta på dina gamla kinder, och du tycks ropa vädjande till din hund: »Syster Anne, syster Anne, kommer ingen?» Och sedan, med vilken superb bravur vänder du inte kraften av vårt skratt (och mina tårar) mot dig själv med det hjärtslitande skriket »Oh min näsa! Oh min näsa! Oh min näsa!») Trodde ni, mine damer och herrar, att dessa dockor alltid var småsaker, bara en fot höga?

Nej verkligen inte! Dockorna hade en gång en generösare form än ni själva.

Tror ni att han sparkade med fötterna på en liten plattform som var sex fot i kvadrat och gjord för att likna en liten gammalmodig teater så att hans huvud nästan rörde vid toppen av prosceniet? Och tror ni att han alltid bodde i ett litet hus där dörren och fönstren var lika små som på ett dockhus med målade fönsterluckor delade i mitten, och där blommorna i hans lilla trädgård hade tappra blomblad lika stora som hans huvud? Försök att jagas denna uppfattning helt och hållet ur ert huvud, och låt mig berätta för er om hans boning.

I Asien låg hans första kungarika. På Ganges stränder byggde de honom ett hem, ett stort palats som löpte från pelare till pelare i luften och från pelare till pelare i vattnet igen. Omgivet av trädgårdar, varmt och rikt fyllda med blom-

¹⁾ »Alla former är perfekta i poetens sinne; men dessa är inte abstraherade eller sammanblandade från Naturen; de kommer från Fantasi.» - WILLIAM BLAKE.

mor och svalkade av fontäner; trädgårdar i vilka inga ljud kom in, i vilka nästan ingenting rörde sig. Men i de avla och privata rummen i detta palats rörde sig upphörigt hans tjänarens sinnen. Något som de gjorde som skulle bli till honom, något för att ära den ande som fött honom. Och sedan en dag ceremonin.

I denna ceremoni tog han del: än en gång ett firande till Skapelsens ära; den gamla tacksägelsehögliden, hurra för existensen, och med det allt strängare hurra för privilegiet av den kommande existensen, som är beslöjad av ordet Död. Och under denna ceremoni visade sig symbolerna för allt på Jorden och i Nirvana för de bruna dyrkarnas ögon. Symbolen för det vackra trädet, symbolen för kullarna, symbolen för de rika metaller som kullarna innehöll; symbolen för molnet, för vinden och för alla de snabba, rörliga tingen. Symbolen för det anubbast av de rörliga tingen, för tanken, för minnet: symbolen för djuret, symbolen för Buddha och för Människan - och här kommer han, figuren, dockan, som ni skrattar så mycket åt. Ni skrattar åt honom idag för att ingenting utav hans svagheter lämnats kvar åt honom. Han speglar dessa från or; men ni skulle inte ha skrattat om ni sett honom i hans blomstring, i den ålder då man kallade på honom för att han skulle vara symbolen för människan i den stora ceremonin och då han skred fram var den sköna figuren som vårt hjärta älskade. Om vi skulle skratta åt och förolämpa minnet av dockan skulle vi skratta åt det fall vi här åstadkommit hos oss själva - skratta åt den tro och de bilder vi har brutit. Bera några århundraden senare och vi finner hans hem en smula sämre. Från att vara ett tempel har det blivit, jag skall inte säga en teater, men någonting mitt emellan ett tempel och en teater, och han förlorar sin hälsa där. Det är någonting i luften; hans läkare säger att han måste vara försiktig. »Och vad skall jag mest frukta?» frågar han dem. De svarar honom: »Frukta mest människornas fäfänga.» Han tänker: »Men det är vad jag själv alltid har lärt; att vi som med glädje firade denna vår existens, skulle ha denna enda stora bävan. Är det möjligt att jag som alltid avslöjat denna sanning skulle vara den som förlorar den ur sikte och blir den förste som faller? Det är tydligt att någon subtil attack görs mot mig. Jag skall hålla ögonen riktade mot himlen.» Och han skickar bort läkarna och funderar på saken.

Och låt mig nu berätta för er vem det var som kom att störa den lugna luften som omgav denna oöndomligt perfekta företeelse. Det är nedskrivet att han något senare slog sig ned på kusten i Fjärran Östern, och där kom två kvinnor för att betrakta honom. Och vid ceremonin som de kom till glöddde han med en så jordisk glans och dock en så ojordisk enkelhet att han fastän han visade sig vara en inspiration för de elusenshundra nittioåttio själar som deltog i festivalen, en inspiration som fick sinnet att klarna fastän det berusade det, så blev det för dessa två kvinnor enbart en berusning. Han såg dem inte, hans blick var riktad mot himlen; men han laddade dem fulla av en åtrå alltför stark för att släcka; åtrån att stå som en direkt symbol för det gudomliga hos människan. Tänkt och gjort; de styrde ut sig så gott de kunde i kläder (»som hans» tänkte de), rörde sig med rörelser (»som hans» sade de) och då de kunde förorsaka förundran i åskådarnas sinnen (»precis som han gör» ropade de) byggde de sig ett tempel (»som hans», »som hans»), och fyllde de vulgära efterfrågan, det hela var en stockars parodi.

Detta är nedtecknat. Det är det första som skrivits i Östern om skådespelaren. Skådespelaren kommer från den dåraktiga fäfängan hos två kvinnor som inte var starke nog att betrakta symbolen för gudomlighet utan att vilja mixra med den; och parodin visade sig inkonstigt. Om femtio eller hundra år fanns platser för sådana parodier i alla delar av landet.

Ogräs gror snabbt, säger det, och denna ogräsdjungel som den moderna teatern är växte snabbt fram. Bilden av den gudomliga dockan drog lärre och färre människor som älskade den, och kvinnorna var det sista riket. Med berömdheten av dockan och dessa kvinnors framtag då de visade upp sig på scenen i hans ställe kom den mörkare ande som kallas för Kaos, och i dess kölvatten den tygellösa personlighetens triumf. Förstår ni nu vad som fått mig att älska och lärt mig att uppskatta vad vi idag kallar »docka» och att avsky vad vi kallar »liv» i konsten? Jag ber uppriktigt för att bilden - övermånerietten, må komma tillbaka till Teatern; och när han kommer tillbaka och blott ses kommer han att bli så älskad att det än en gång kommer att bli möjligt för människor att återvända till sin gamla glädje inför ceremonierna - än en gång kommer Skapelsen att firas - hyllning ges till existensen - och gudomlig och lycklig förbön för Döden.

FLORENCE: Mars 1907.

NÅGRA ONDA TENDENSER I DEN MODERNA TEATERN

Då jag står fram inför er för att tala om Teatern så tag mig inte för en reformator. Jag ber er att inte göra det. När jag blir en reformator - det vill säga en kirurg och en fysiker i samma person - ska jag ta Hamlets råd »reformera allt-sammans», börja med mig själv och sluta med belysningsmästaren.

Men för att bli reformator måste man vara i en reformators ställning; det vill säga, man måste ha åtminstone ett halvt eller ett dussin teatrar i olika delar av världen så att reformerna sprids jämnt. Två små progressiva teatrar i Paris, London eller Berlin, är helt meningslösa för att förbättra sakens tillstånd i Teatern, dess tillstånd som konst och institution. De som bor i London eller Berlin vet mycket litet om vad som händer på de franska teatrar. Och de som bor i Berlin och Paris vet knappast om att några sådana teatrar existerar i England. Och därför för dessa galanta små teatrar, som gör dagliga ansträngningar för att förbättra sakens tillstånd, into med sig någon markant eller bestående förbättring, eftersom all deras energi och tillfälliga goda gärningar går upp i luft efter det att ett par tusen personer lämnat teatern. Och Teaterkonsten förblir fortfarande okänd.