

Gordon Craigs übermarionette

AV DENIS BABLET

Denis Bablet, fransk litteratur, medlem af Centre Nationale de Recherche Scientifique om teateret. Har udgivet flere bøger bl. a. «Gordon Craig» og «Le décor de Théâtre».

Dette fragment er hentet fra: Edward Gordon Craig af Denis Bablet, © l'Arche Editeur, 1962.

I det andre nummer af «The Mask» (april 1908) blir en av Craigs mest berømte essays publisert «Skuespilleren og Übermarionetten». Denne tekst ble skrevet i Firenze i mars 1907 og er uten tvil den summen av alle hans bidrag til å forme legenden om ham som en utopisk tenker og forakter av teaterkunsten, og som har skapt flest misforståelser, fellektige forklaringer og partiske tolkninger. Den er vel verdt et nærmere studie hvis man bare vil overse den stansende peripetiske i den, plassere den i en tankes utvikling og oppdage rikdommen og mangfoldigheten i en utvidelse og utfylling på det moderne teater.

Er det nødvendig å minne om at Craig selv har vært skuespiller, at han har hatt kontakt med de største skuespillere på sin tid, og at han også har sett dem arbeide? Det han i 1907 sier om skuespilleren, er resultatet av en hel del erfaringer og flere års refleksjoner.

I 1898 la Craig fram i et ikke-publisert manuskript, en del oppfatninger som slutt ikke synes å være forberede for dem som han senere avslører i «The Mask». Noen måneder etter han selv har oppgitt å spille beviste han at stykket for skuespilleren tilsvarende det som menneskets skikkelse er for kunstneren, og at det således er naturlig at den ene part respekterer stykkets skjennhet, likesom den andre respekterer kroppens. Skuespillerens spill består ikke i å imitere realiteten eller sannheten, men i å suggerere den. Fremfor alt dreier det seg om en skapende kunst som ikke kan defineres med ord – et universelt språk. På denne tid mener Craig fremdeles at stykkets ledelse bør betone hovedrollens innehaber. To år senere blir han selv regissør, setter opp «Didon

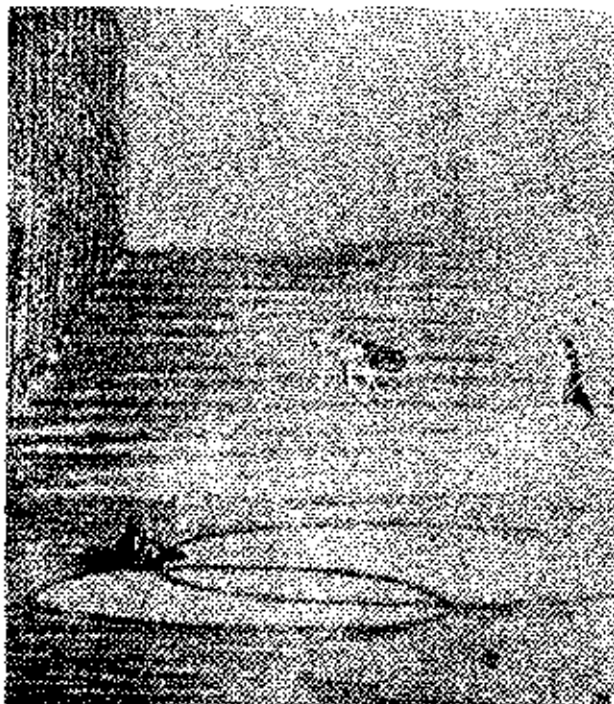
og Aeneas» samtidig som han planlegger nye stykker og lager utkast som ikke blir realisert, men som vitner om hans nyfattede meninger. Denne erfaring fører til oppdagelsen av teaterkunstens essens hvis prinsipper han snart skal definere: Denne kunst faller ikke sammen med tolkningen av teksten som bare er ett av elementene. Regissører kan ikke også være hovedskuespilleren, skuespilleren er en del av et hele og bøyer seg for regissørens ordrer, som igjen alene er ansvarlig for stykkets enhet. Fra dette synsblikk ser man at han begynner å tenke over Übermarionettens tema.

Så er det den berømte formulering blir til våren 1908. «Skuespilleren vil forsvinne, i hans sted vil vi få se en ikke-animeret skikkelse som vil bære Übermarionettens navn helt til den kan erverve seg et som er mer gloriøst.» (Figur, denne uttalelse oppstår mange misforståelser, endatil slike som her tror å forstå at Craig mener å barnlyse for alltid skuespilleren fra scenens verden og erstatte ham med en figur. Craig selv synes å understreke en slik tolkning når han erklærer: «Jeg tror den tid kommer da vi vil kunne skape teaterkunstverk uten å benytte det skrevne manuskript, uten å bruke skuespilleren.»

Hvis man virkelig vil utforske betydningen av «Skuespilleren og Übermarionetten», må den sees i forbindelse med andre tekster, publisert på samme tid: «Frontlens Teaterkunstnere», «Til Madame Eleonora Duse», og «Om Maskene», og med den retningsslinje hans tidsskrift «The Mask», laide. Det er for sent å reformere teateret. Gjennomførelsen av dette verdigeet krever fremmelsen av et nytt teater. Den sentene tanke leder uten tvil Craig til å skrive «Skuespilleren og Übermarionetten» – det er for sent å reformere skuespilleren, han må erstattes med en ny type: Übermarionetten. Det gjenstår bare å få vite hva denne mystiske Übermarionetten er for noe.

g

Craig begynner med en generell kritikk av skuespilleren, merlig av sin egen tids skuespillere. Han skriver i «Til Madame Eleonora Duse»: «Ingen kan for alvor kvalifisere en mannlig eller kvinnelig skuespiller som teaterkunstner. Skuespilleren bærer sin rolle til et visst punkt av



fullständigt perfektion. Han kan tolken, han vet också å framföra den med den riktiga dose av fölelser och när detta är uppnådd, tror han å ha skapat et kunstverk. Men det er ikke tilfelle - han har nøyd seg med mye mindre enn den minste grad av det perfekte. Han er ikke en kunstner. Man finner samme konstatering i «Skuespilleren og Übermarionetten»: «Skuespillerens lek utgjør ikke noe kunstnerisk og det er galt å gi skuespilleren en kunstners navn.» Kunsten krever berøgn, en avtalt bruk av de beherskede materialer, den tåler ikke tilfældigheten. Men skuespilleren er slave av de følelser som besetter ham og som hindrer ham i å kontrollere fullstendig og for alltid sin kroppes bevegelse, sitt ansikts uttrykk og sitt spill. Følelsene bestemmer over hans bevæste tanke og instinkt over kunnskapen, istedet for å være herre over seg selv, hengi seg til et skapende arbeid med omhyggelige konkrete valgte midler, overgir skuespilleren seg og hans tolkning er ikke annet enn en rekke tilfældige utsegn. Det som Craig kaller skuespillerens egoisme, er ganske enkelt denne form for ekshibisjonisme hvor skuespilleren ikke avslører annet enn seg selv. En ekshibisjonisme som er færlig både for ham selv og publikum som lar seg hypnotisere av det idet følelsene fremkaller følelser med det resultat at forståelsen for det virkelige verk og hele teatrets kunst, går tabt.

Det er her tale om både en følelsesmessig og en litterær underkastelse. Skuespilleren, idet han stiller seg ut uten den minste ydmykelse for å tolke en tekst som er undfangen av en annen, vedblir bare å være mellommann mellom et litterært verk og publikum, mellom forfatteren og tilskueren. Man finner intet her som gjør det naturlig å kalle ham en kunstner.

Skuespilleren må ikke nøye seg med å innregistrere som et fotoapparat, reproducere inntrykkene, d.v.s. å kopiere naturen istedet for å skape noe utfra denne. Dermed er han ikke annet enn et speil hvis refleks ikke er til å stole på. Han vil være naturlig og gi sin rolle liv, mens han i virkeligheten bare er et passivt bilde av livet. Han tror at målet er å «personifisere» en karakter og hvis han kan gi inntrykk av å ha «levet med sin rolle», er han overbevist om å ha nådd sin kunst's høydepunkt. Det ville være bedre, mener Craig, om man kunne si at han sto fullstendig utenfor. På den tid da naturalistene roste seg av et spill grunnet på skuespillerens gjennomførte identifikasjon med sin person, fordømte Craig denne form for spill fullstendig. Skuespilleren må vite å forbli uberørt av sin rolle for således å være fullstendig herre over sine midler og for å kunne pålegge instinkt og sin natur kontrollen over fantasien og intelligensen. Det er slik Craig nærmer seg ideen om Übermarionetten.

Det er nok å lese igjennom «The Mask» for å forstå marionettens betydning for Craig, deres kunst og historie verden over og deres teknikk. Han vil grunnlegge en samling hvor et stort antall marionetter skal inngå, spesielt japanske og burmeske. Han vil vise dem et tidsskrift som skal komme ut i ett år, og han vil skrive noen stykker for dem; Craig vet at denne kunsten har forfalt, og at de marionetter

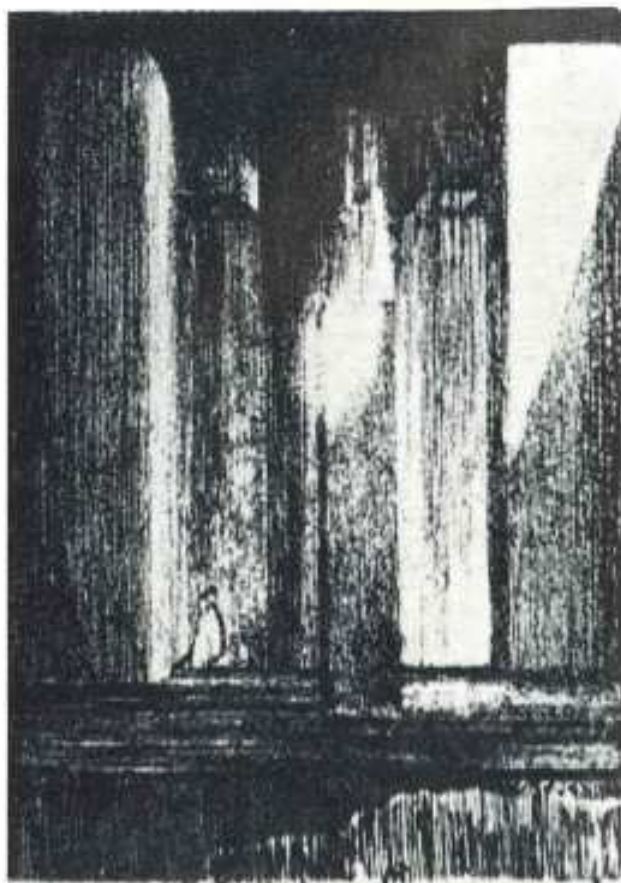
som man berytter i gjæglørbodene ikke har noe å gjøre med sine forfedre. Han vet også at han ikke gir inntrykk av å være alvorlig når han snakker om dette. Det vekker forakt likesom det å snakke om masker eller pantomime, begge viktige elementer i teaterkunsten. Heldigvis finnes der andre for hvem marionettens uttrykksfulle kraft er uomtvistelig. Og Craig siterer her Anatole France for første gang: «Jeg har to ganger sett dukkene i rue Vivienne, og jeg hadde stor glede av det. Jeg er meget taktsættelig for at de kan erstatte de levende skuespillere. Hvis jeg må si min ærlige mening, edelegger skuespillerne komedien for meg. Det finnes utmerkede artister, slike som dem på Comédie Française som jeg bestemt ikke kan tåle. Talentet deres er for stort. Det dekker alt. Det er ikke annet enn dem.» Og en annen gang: «Jeg har allerede tilstøtt, jeg tilber marionettene. Det er kunstnere som lager dem, det er poeter som viser dem. De har en naiv ynde, en statues guddommelige kløsethet og vi er henrykte over å se disse små idoler spille komedie...» Disse marionettene ligner egyptiske hieroglyffer, noe mystisk og ekte og når de fremstiller et drama av Shakespeare eller av Aristophanes, synes jeg å se poetens tanke vise seg som hellige bokstaver på templets murvegg.

Det som Craig ikke tåler, er den naturalistiske realisme, hele hans verk og alle hans skrifter er ikke annet enn en kontinuerlig protest mot den grove, materielle og umiddelbare imitasjon av virkeligheten.

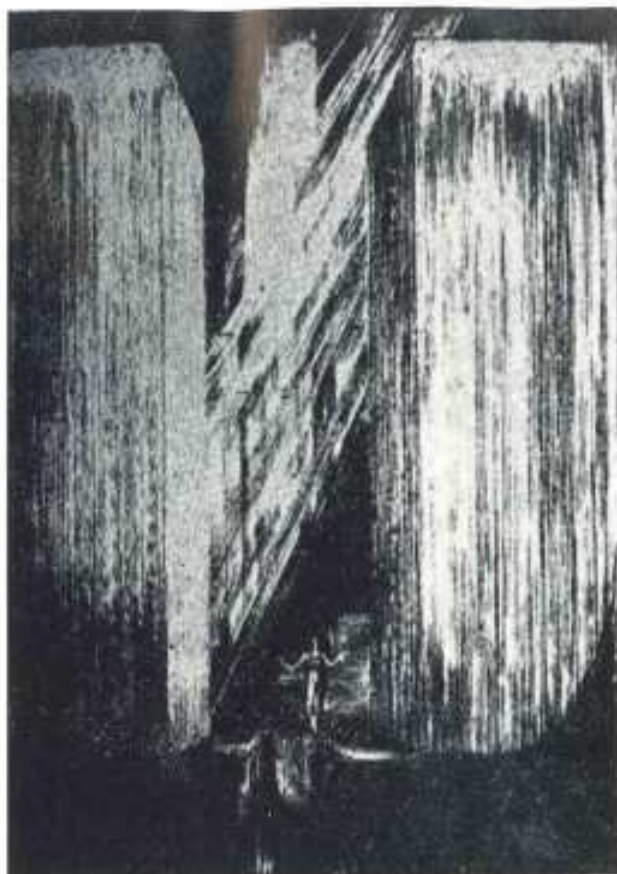
Craigs tanke er meget nær denne. Anatole France bruker i forbindelse med marionettens ordet «idol», og ifølge Craig: «Marionetten nedstammer fra de gamle templers stenidoler, den er det degenererede bilde av en gud.» Han morer seg med å framkalle det gamle Egypt, det hellige teater i Theben som Herodot besøkte og festene i det fjerne India, landet han mener er marionettens fedreland. En lyrisk framkallelse av disse merkelige vesener som ikke lar seg berøre av følelsene og som forblir ubevegelige, åpenbaring av en kunst der alt er symbolisk og som når samme plan som den virkelige kunst, fri for «tilståelsen» av patos. Der er kunstneren herre over sine midler, han bærer seg for lovene. Craig definerer en dag marionettene slik: «De er mennesker uten egoisme» («Men without egoism»).

Gordon Craigs The Steps 1905 - trappen i lys, i skumringen, sent på ettermiddagen, og om natten. «Det er under inntrykk av Isadora Duncans dans som Gordon Craig nu skaper The Steps. Trappen, fyra skisser som med kommentarer i form av lyriske prosadikter først publicerats i Towards a New Theatre (1913). Trappen ger «ett drama i tystnad». Den er miljøet for menneskoden framførde utan ord. Ingen arkitektur vädjar till den grad till Craigs fantasi därför att den med ljuset kan växla och bli en levande organism som underlag för olika rörelseerfvar. Den speglar de fyra ålderna, kan ligga i flödande ljus, «light and gay», med enabba, lätta steg av lekande barn och man hör «a rustle of tiny silver bells». Gösta M. Bergman, Ibid.





Graveringer udstillet i Florence 1908 - udgivet i 1923 under titlen «Scene».



Dette betyr slett ikke at Craig mener marionetten bør erstatte skuespilleren på scenen. Man må bare avstå teatret for skuespillerens svakheter. Übermarionetten, det er skuespilleren som har tilegnet seg visse av marionettens egenskaper og har frigjort seg fra sine svakheter. «Den rivaliserer ikke med livet, men overskrider det, den er ikke en kropp av kjøtt og blod, men er kroppen i ekstasetilstand og idet det utstråler en levende sjel fra den, kler den seg i dødens skjønnhet.» Ordet «død» blir naturlig brukt i forbindelse med «liv», noe realistene kontinuerlig drar fram. Og de enkelte misforstår den rulle betydning av hans essay, presiserer Craig sine tanker i forordet til utgaven av «On the Art of the Theatre» (1925): «Übermarionetten er skuespilleren med mer glød enn egoisme, med den hellige ild, gudenes og djevenes ild, men uten den røk og damp som de dødelige tilfører.»

Men hvorfor Übermarionetten og ikke bare marionetten? Fordi Übermarionettens skuespiller vil beholde en overmakt over marionetten. Han vil være bevisst sine gester og sine bevegelser. Herav stammer Craigs utsagn, hvis fulle betydning man ennå ikke har fattet: «I våre dager engasjerer skuespilleren seg i personifisering av en karakter og i tolkningen av denne, i morgen vil han prøve å representere og tolke den, den neste dag vil han selv skape en utfra den. Slik vil stilen gjenoppstå.»

En slik oppfatning av skuespilleren og hans rolle, krever en ny spilleteknikk. Det er ikke lenger spørsmål om å uttrykke seg, men om å uttrykke, ikke å reproducere, men å vise. Det er i denne betydning at skuespillerens spill blir upersonlig og at skuespillerens egoisme forsvinner idet han bruker sin kropp og stemme som om de var midler utenfor ham selv. Herav en søken etter et symbolisk spill grunnet på den skapende innbildnings makt. Lidenskapene blir ikke lenger åpenbart for oss i et defilering av uttrykksfull mimikk, vi skal forstå dem.

Forbindelsen mellom Craigs oppfatning av masken og hans teori om Übermarionetten er klar, og det er ikke en tilfeldighet at «Anmerkninger om maskene» utkommer en måned før «Skuespilleren og Übermarionetten». Craig blir ikke grepet av en plutselig lidenskap for maskene. Han har beryttet seg av dem i scenesetningen av «Dido og Æneas».

I begynnelsen av det 20. århundre, i en tid da man liker å hvile seg på fortiden, da «antikken» er på mote - drømmer han ikke om å gjen-skape den grøske masken, på samme måte som visse finner glede i å

restituere det som de tror er den elisabethanske scenen. Fortiden inspirerer ham, han oppdager en tradisjon i den, men ønsket om å restaurere den ligger ham fjernt. Han møblerer ikke sitt teater med epoke-riktige eller stilistiske «tingester». Masken synes ham ganske enkelt å være et av hovedelementene i det og han skriver i sin Dagbok 1 (3. februar 1909): «Jeg ønsker å fjerne skuespilleren og hans personlighet, men beholde det maskerte koret.» Ved første blick en merkelig setning, men som ved nærmere ettertanke oppsummerer nøyaktig visse av hans hovedidéer.

Craig har mistet til ansiktsuttrykkets spill - en ting hans samtidige tillia stor betydning. Han avseker disse ofte latterlige mimikker og disse ekstravagante grimaser som man bruker til å troverdiggjøre «livet» til de fremtidige roller. Ansiktet er bare den konvensjonelle realismens instrument. Da han forsøker å frigjøre skuespilleren fra hans emosjonelle bånd, må Craig logisk nok fjerne det hos ham som gir denne avhengighet og alle de midler som får han til å henge seg til den. Idet han dekker ansiktet med en maske depersonifiserer eller «denaturaliserer» Craig skuespilleren, han tvinger ham til å våke over sine bevegelser og stille seg til sine korporelle uttrykksmidler og gjenskape intet for å reproducere.

Masken er en forsikring mot den naturalistiske realisme, en garanti mot falskhet. Han gjør mennesket om til en Übermarionett og påtvinger skuespilleren et symbolisk spill fordi han selv er et symbol.

«Det menneskelige ansikts uttrykk er for det meste uten verdi. Maskene overbeviser når han som skaper dem er kunstner, for artisten begrenser de ekspressive karakterer som han tilfører dem. Skuespillerens ansikt har ikke en slik overbevisningsmakt, han renner over av flyktende uttrykk - kortvarig, ustabil, forstykket og forstyrrende.»

Man kan spørre seg hvordan en slik oppfatning av skuespilleren kan ha sammenheng med teoriene i «The Art of the Theatre», som blev fremlagt to år tidligere. «The Art of the Theatre» prediker disiplinens tilbakevendelse i teaterkunsten. «Skuespilleren og Übermarionetten» gir skuespilleren midlet til å opprette sin egen disiplin. Disse to disipliner er intimt forbundet med hverandre for virkningen av den ene avhenger av den annen. Skuespilleren er samtidig både sitt eget og regissørens instrument og slik etableres stykkets enhet, en betingelse for dets verdi som kunstverk.

Men kan vi at Craigs essay er mer paradokalt formuleringsmessig

en tankemessig og man forstår hvordan han har kunnet utøve en slik innflytelse på skuespillerkunsten i det moderne teater. Dreier det seg framdeles om en direkte innflytelse? Det er vanskelig å si. Craig er en forløper, han er forgrusningen for forsøk og realisasjoner som kun mye senere og hans tanke gjør seg gjeldende i de mest mulesatte teaterformer. Man vet for eksempel hvilken lærdom Bauhaus og Barrault i Frankrike har trukket ut av hans skrifter. Det man vet mindre om er at «Skuespilleren og Obermarionetten» foregikk på samme tid både det russiske teaters forsøk like etter den første verdenskrig, de abstrakte eksperimentene ved Bauhaus, den tyske ekspresjonistenes framgangsmåter og den brechtske oppfatning av skuespillerkunsten.

Ca. 15 år etter Craig, proklamerer Tairov (1921) at litteraturen er skuespillerens fiende og at teatret i stedet har å være rent kommentarisk bar skape sitt eget autonome kunstverk. Meyerhold, Annenkov, Eisenstein krever ikke annet enn å gi skuespilleren en perfekt overlegenhet når det gjelder hans kroppslige midler, hans plastikk bør teller mer enn hans veltalenhet. Herav stammer Meyerholds «biomekanikk» og skuespillerens skrobattiske uttrykk. Og derfor låner de russiske iscenesettere fra sirkusets framgangsmåter for her ser man en kroppslig bevissthet som er ukjent for skuespilleren. Annenkov skriver i 1918: «Skuespillerens kunst, hans profesjonelle perfektjon er alltid relativ. Sirkusartistens kunst er perfekt fordi den er absolutt. Den minste feil i en gymnasts beregning, et sekunds feiling - og han vil miste likevekten, falle ned fra trapezen, nummeret har feilet og kunsten eksisterer ikke lenger. I sirkusartistens beherskelse ser teatrets revolusjonære spiren til en ny teatralisk form, den nye stil.» Den perfektjon Annenkov snakker om, er Obermarionetten, overlever Craig en stund å benytte akrobater og dansere, gymnaster og marionetter.

Fra å være meget forskjellig, bevilner Bauhaus' og Oskar Schlemmers undersøkelser et visst samsvær med Craigs tanker som Schlem-

mer sier i sitt viktige teoretiske skrift, trykt i «Die Bühne im Bauhaus» (1924). Schlemmer og hans kolleger ved Bauhaus prøver å innlemme bruken av masken, transformering og depersonifisering av den menneskelige kropp ved hjelp av uvanlige former og materialer, begrepet om Obermarionetten - den generelle oppfatning av et abstrakt teater, som Craig er en av forløperne til, Bauhaus' realisasjoner konkretiserer ikke hans ideal, men er en av de mulige utvikler av hans tanke.

Det er klart at den ekspresjonistiske skuespiller delvis realiserer Obermarionettens ideal. Ifølge Kornfeldt frigjør han seg fra realitetene og attributtene for bare å være tankens og skjebnens representant. Han prøver ikke lenger å inkarnere seg i en tragedie person. Han oversetter og understreker ved hjelp av sitt symboliske spill, bevegelsene og gestene. Han representerer ikke, han overbeviser.

Det gjenstår bare å eksaminere slektskapet mellom Craigs og Brechts syn på skuespilleren. Craig og Brecht er de rike motsetninger med hensyn til mål og uttrykksmåter. Hos Craig er det ikke et øyeblikk snakk om didaktisk, episk eller politisk teater. Men visse av deres prinsipper viser likevel forbindelser. Begge er de bundet av spilleplanen ved de nasjonale teatre. Både den ene og den andre understreker interligensens, lærdommens og den vitenskapelige teknikkens viktige rolle. Begge forkaster emosjon, identifikasjon og hypnose. For begge dreier det seg om å vise, å la forstå, - ikke å imitere. Liksom Craigs holder Brechts skuespillere seg utenfor sin person. Den brechtske V-effekt er Obermarionettens realisering med et historisk og kritisk mål for øyet.

I en liste over Craigs «tankevinger» vil det kanskje synes overdrevet å sette på ett og samme plan de russiske konstruktivistar, tilhengerne av det abstrakte teater, de tyske ekspresjonistene og Bertolt Brecht. Men det hos Craig som virkelig øver innflytelse, er ikke bare et spørsmål om stil. Tankenes strømninger følges ad, motsettes, låner framgangsmåter og formuleringer. Det er det som er teatret, dels historiens indre dialektikk.



III 7

Jerzy Grotowski

Towards A Poor Theatre

263 pages, 67 illustrations, d. kr. 51

- it strikes me as by far the most coherent and profound theatrical aesthetic the post-war theatre has produced.

Irwing Wardle
The Times

Odin Teatrets Forlag - Postbox 118 - DK-7500 Holstebro, Danmark.