

Gordon Craig - Bemærkninger om Mimen - Analyse af Tale-skuespillerens brug af mimen - Om berettigelsen af undervisning i kropslig mime på teatrenes elevskoler - Prolog til Toreadoren

Af Etienne Decroux



Etienne Decroux i styken »Snedkeren«. Foto: Deval.

Gordon Craig

Omkring år 1900 står kulturlivets avantgarde endnu fast på doktrinen om realisme i kunsten. Inden for teatret er det Stanislavsky og Antoine, der fører an. Det er netop dette tidspunkt, Gordon Craig vælger til at affyre sine første pile mod realismen. Det træ, han vil brænde, er endnu grønt.

I sit oprør mod realismen optræder Craig ikke som forkrampet reaktionær, for hans hensigt er ikke at opretholde den tingenes tilstand, som Antoine angriber. Den stil, Antoine havde dømt til døden, var gået i opløsning, endnu før den fik nådestødet, og det var nødvendigt at skille sig af med den. Antoine ville fordrive denne stil uden at sætte en anden i stedet: »Lad os stryge fortiden ud!«

Det var også nødvendigt.

Den realisme Gordon Craig rettede sit skyts imod, var altså fuldt optaget af sit eget felttog. Den sender derfor denne nye pløgeånd et irriteret øjekast. Vor helt står således som den tradie magt, den der hugger løs til begge sider, og som alle hævner sig på ved at skubbe ham over til modstanderen.

Craig førte sin kamp på alle teatrets fronter: administration, iscenesættelse, dekoration, tekst og skuespillere; det endelige mål var nemlig at omskabe teatret til en original kunstart. Men tro nu ikke, at det skal forstås som et sensationelt teater, for på det punkt er vi ofte mere end tilstrækkeligt forsynede.

Efter Craigs mening burde scenen ikke som nu være et bordel, hvor alle mulige kunstarter kommer og mænger sig, men frem for alt være et forum for bevægelsen. Hvad skuespilleren angår, har jeg hentet følgende syv punkter frem fra min hukommelse:

Etienne Decroux begyndte sin karriere indenfor teatret på Jacques Copeau's skole Vieux Colombier i 1914. Fra 1925 til 1934 fortolkede han adskillige roller under iscenesættelse af Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty og Antonin Artaud. Fra 1932 havde han forskellige filmroller hos filminstruktører som Marcel Carné og Pierre Prévert. I 1940 grundlagde han sin mimeskole i Paris og i 1941 dannede han et ensemble, som turnerede over det meste af verden. I 1943 blev han lærer i mime ved Théâtre de l'Atelier, derefter ved Piccolo Teatro i Milano, senere i Sverige og Svejs og sidst ved University of New York. Følgende artikler er trykt i: *Paroles sur le Mime* af Etienne Decroux, © Editions Gallimard, 1983.

1. Skuespilleren bør i sit spil lade forstanden udnytte følelserne, ikke følelserne forstanden. Ekstasen er ikke nogen anbefalingsværdig tilstand, navnlig ikke under kunstudøvelse.



2. Stil og symbol er det særegne ved kunst.



3. Skuespilleren skal kunne sin metier, før han optræder på scenen. Det er ikke i fuld offentlighed, han skal lære sit håndværk, og læretiden burde strække sig over 5 år.

Craig præciserer ikke, om denne oplæring består i at plapre løs på engagerings-kaféer eller at »tage scener igennem« på elevskoler, ligeledes med engagement for øje, for han vil ikke kunne benægte, at der allerede nu udvises en beundringsværdig tålmodighed mod hans syn til studiet af teaterkunsten.



4. Den traditionelle skuespiller udstiller sine helt personlige følelsesvingninger, og det for øjnene af alle og enhver, hvilket er usmækeligt.



5. Skuespilleren bør lade sig inspirere af andre kunstneres metoder.



6. Men på samme tid bør han afvise disse andre kunstneres råd, når han træder ind på scenen for at tage den i besiddelse.



7. Vi kender endnu ikke teatrets love. Det, det hæfter med, er at finde frem til dem og ikke alle mulige »forsøg« på jylke og fromme.

Tilsyneladende modsigelser hos Craig.

Men netop her på det mest originale punkt i Craigs nye teatersyn synes han, som alle profeter i øvrigt, at modsige sig selv.



1. Ifan påstår, at skuespilleren er utilstrækkelig, fordi hans spil er realistisk og mere auditivt end visuelt. Hans spil burde altså utiliseres mere og gøres mere visuelt end auditivt.

2. Men samtidig forsikrer Craig os vidt og bredt, at kroppen er ude af stand til at efterkomme tankens bud, og at man derfor ikke kan regne med den til at tolke dramaets poesi.

3. Som følge heraf bør skuespilleren erstattes af den ideale marionetdukke. Så vidt ingen modsigelse.



Men her på det sidste afslører Craig så, at denne idé med at sætte marionetdukken ind i stedet for skuespilleren blot var et slagord, og at han aldrig for alvor er gået ind for dette fremtidsperspektiv. Hvad skal man da gøre? Ingen traditionel skuespiller, ingen marionet, ingen kropslig skuespiller. Hvad skal vi så spille med?



Jeg mener vi kan komme ud af denne formelle blindgyde ved at antage, at når Craig fremhæver kroppens uformåenhed, tænker han blot på de ganske vist store, men dog ikke uovervindelige vanskeligheder, som kroppen støder på, når den forsøger at lystra tanken. Jeg resonnerer nemlig som følger:

1. Hvis vi i marionetdukken har et idealt billede af den gode skuespiller, må man altså forsøge at erhverve denne marionets egenskaber.
2. Disse egenskaber erhverver man kun ved at foretage visse gymnastiske øvelser, udarbejdede med henblik på den ønskede virkning, hvilket fører os frem til den såkaldte kropslige mime.



Endvidere har Craig nederst på en side i sin berømte bog anbragt en note: I denne erklærer forfatteren sig som tilhænger af det mimiske drama. Denne note, som jeg antager er en tilføjelse fra hans seneste år, støtter mig i min overbevisning om at være på rette spor.



Og endelig, efter at have overværet vores forestilling, skriver Craig en bogstrot artikel om den. Men han understreger, at hans skrifter ikke har nogen forbindelse med den omtalte forestilling.

Mener han dermed, at der mellem hans skrifter og det, vi laver, ikke er nogen direkte linie som fra far til søn, eller at han ikke engang kan se en forbindelse som mellem søskende, altså simpelthen en lighed i intentionen.

Det gør mig igen usikker.

Den kropslige mime forekommer ellers så udmærket at leve op til Craigs fordringer.

1. Udfinde teatrets love.

Kan der tænkes nogen mere videnskabelig metode end den at klæde skuespil-

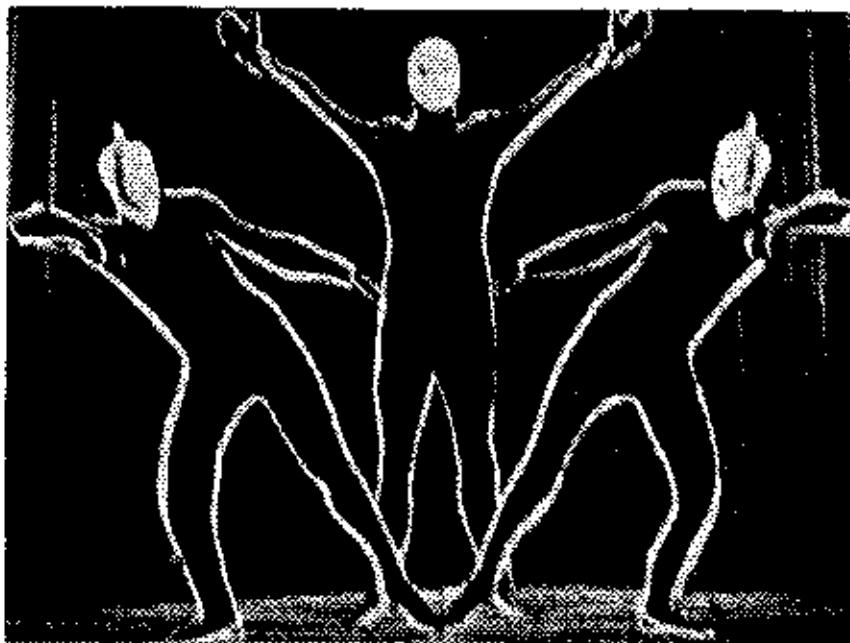


Etienne Decroux i styken »Meditation«. Foto: Etienne Weil.

leren nogen for at se, hvad der så er tilbage? Den, først og fremmest og igen: lang tid, at berøve ham alt andet end lige hans egen person: dekoration, kostume, rekvisitter og lokst? Når først skuespilleren har været udleveret til sig selv alene og derigennem har opdaget, hvad han kan, og hvad han absolut ikke kan, vil vi så ikke have fået en tydeligere fornemmelse af, hvilken rolle de ting spillede, som man har berøvet ham? Og samtidig i hvilket omfang, og med hvilket formål man må geninddrage disse ting?

2. Beherskelse af følelserne.

Når skuespilleren skal forsøge at udtrykke sig i strengt geometriske linier mod fare for at miste balancen, idet han således gennemgår en i bogstaveligste forstand fysisk pine, er han simpelthen nødsaget til at holde sine følelser tilbage, at opføre sig som kunstner, som en grafiker.



«Fakirerne». I midten Etienne Decroux ved hans side Eliane Guyon og Maxmilien Decroux.

3. Blufærdigheden.

Kun ansigtet er ublufærdigt, eftersom det alene afslører vort inderste væsen, det vi er. Kroppen derimod har evnen til at tegne store linier i rummet, der afleder opmærksomheden fra indtiden i vores skikkelse. Således kan den ombytte den tegning, vi er, med den vi ønsker at være.

4. Stil og symbol.

Når man har en tom ramme, uden ord eller musik, behøver man bare at være nøgen selv, så bliver etii og symbol etraks en umgængelig nødvendighed: den alone kun man dække sig bag. Publikum ville aldrig tolerere, at en mand uden en trov på kroppen opførte sig som en fin herre. Komikken heri ville virke usædvanlig.

5. Det visuelle nødvendighed i teatret.

Hvordan skulle man kunne afstå fra det, når man ikke har andet at give?

6. Forlænget læretid, før man optræder.

Når vi ved lejlighed ikke er ordentlig forberedt, afsløres dette ved et fysisk fald, som beskytter os mod et psykisk. Når øslet tror sig i bispesædet for tidligt, er det kun fordi det er iført en rigtig præsts udstyr. Den skuespiller, der er ladet alene, finder hurtigt ud af, hvor me-

get han er værd og ængstes for den dag, da hans læretid er forbi.

7. Lade sig inspirere af andre kunstners metoder.

Vi undersøger, hvordan en Rodin, en Maillol, en Ingres og en Signac arbejder rent teknik; og det samme gælder en Boileau, en Garville eller en Edgar Poe - ikke af ren og æger nysgerrighed, men for at drage nytte af det.

8. Være mistroisk over for andre kunstnere, når de vil hjælpe teatret uden at lade sig optage i det.

Er denne mistro ikke et overstået stadium, når man står alene på scenen?

9. Selv om Craig vil tildele skuespilleren et bedre kostume, en bedre dekoration, en bedre betjening, en bedre scenekonstruktion og en bedre tekst, nytter det altsammen intet, hvis den skuespiller, vi anbringer i dette forbedrede hele, ikke selv er bedre. Og jeg ser ingen anden fremgangsmåde her end at gøre skuespilleren til en Robinson Crusoe.

10. Hvad angår tanken om at erstatte skuespilleren med en super-marionet, kan jeg ikke lade være med at føle, at

Craig, hvad han end siger, må have taget denne tanke alvorligt.

Jeg for min del ser med glæde frem til denne træskuespiller. Jeg ser den for mig som en stor marionet, der ved sit udseende og spil fremkaldt en følelse af værdig alvor, ikke af overbærenhed. Den marionet, vore drømme fremmaner, skal hverken vække latter eller rørelse som et mindreårigt barns spilopper. Den skal indgyde rædsel og modlidenhed og derfra løfte sig op til drømmenes sfære.

Men først må vi have udformet dette instrument, have bestemt arten af dens spil. Er det ikke indlysende, at der virkelig vil være banet vej for den den dag, da den såkaldt krupselige mimers praktiske muligheder er blevet udforsket, eftersom bevægelserne her allerede nu lader sig føje ind i de geometriske hovedlinier.

Mun er det egentlig så vigtigt at finde ud af, om Craig er tilhænger af marionetten eller af det menneskelige legeme? Af at skuespilleren står isoleret, eller af et samspil med de andre kunstarter? Hvad betyder det, om han modsiger sig selv, eller om jeg har misforstået hans idéer? Om han den ene gang taler som palomitor, den anden som filosof og den tredje gang som kunstner? Det væsentlige er at få fat i ledetråden i hans idéer. At formuleringen af hans teori kan føre til diskussion om selve indholdet af den forhindrer ikke, at den alligevel træder klart og utvetydigt frem.

Det er efter at have læst Craig, langt snarere end under selve læsningen, at man skelner hans kurs.

Men de berømte teatereksperimenter i Rusland i 1928 ville have fundet sted, hvis ikke Craigs tanker var blevet udbredt over Europa i århundredets begyndelse?

Jeg tvivler på det.

I modsætning til, hvad man kunne tro, er Craig ikke doktrinær. Flere af hans reaktioner på Stanislavskys arbejde har vist, at hans bounding har vidt apilorum. Besjælet af intuitiv fornemmelse snarere end af analytisk skarphed står han som nådigherren overfor livet og som verdensmanden uden for verden. Han har skrevet, at min tro er fatalistisk. Det er hans ikke. Den er fintmærkende og følsom og ligeså uforgængelig som taktfuldhed.

Og Craig er hverken hovmodig, bitter eller vranton. Han fryder sig over andres sejre, når blot de er redelige.

Da er han med til at fejre dem og ser ud til at være tilfreds med, at en privat spøg er lykkedes for ham.

Det er en god mester, vi har valgt os.