

Om mimekunst

af Jean-Louis Barrault

Jean-Louis Barrault (f. 6/9-1910). Oprindelig elev af Charles Dullin på 'L'Ecole de l'Atelier', men allerede omkr. 1935 påvirket af Antonin Artaud og dennes tanker om kropslig udtryksfuldhed. Gjorde sig først bemærket med sin egen version af W. Faulkners »As I Lay Dying« - »Autour d'une Mère« - i 1935 med en halvt-mimisk, halvt-talt fremførelse. Artaud har kommenteret denne præstation i »Le Théâtre et son Double«. I 1930'erne gjorde Barrault sig yderligere bemærket som skuespiller og iscenesætter, bl. a. som hovedpersonen i sin egen dramatisering af Knut Hamsun »Sult« og som »sløtternorden« i Cernés klassisk-absurde film, »Et tøsset drama« (1937).

Det var også Cerné, der i 1944 fastholdt Barraults berømte præstation som mimikeren Deburau i langfilmen »Paradise's Born.« - Iøvrigt var Barrault i 5 år skuespiller og instruktør ved Comédie-Française, indtil han i 1946 sammen med sin kone Madeleine Renaud dannede deres egen trup, der med en meget bevidst kunstnerisk linie førte sig frem de næste år. I 1959 blev Barrault direktør for Frankrigs anden nationalscene, »Odéon«.

Han omdøbte teatret til »Théâtre de France«, men holdt samme linie som før med vægt på halvklassiske franske forfattere som Claudel, Giraudoux, Anouilh, Montherlant, Feydeau... men med et vågent øje for nye muligheder som Beckett, Ionesco, Genet.

Særlig berømt er hans egen Hamlet-tolkning i André Gides oversættelse (1946) og hans og Gides version af Kafkas »Processen« (1947), samt hans forskellige Claudel-opspætninger, hvor han nærmer sig Artauds idéer om et totalt teater.

I 1965 vakte han nærmest skandale ved at sætte Jean Genets mesterværk »Les Paravents« op på »Théâtre de France« i Roger Blins kongeniale iscenesættelse. Alligevel var han til sin store skuffelse ikke provokerende nok for studenterne, der ved urolighederne i forsommeren 1968 simpelthen besatte Odéon-teatret. Han tog eller fik sin afsked, men er nu begyndt forfra med sin trofaste Madeleine ved sin side. Odéon-teatret har været lukket siden. Nu har han kastet sig over Rabelais.

Følgende artikel er hentet fra »Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault«, et ypperligt teateridskrift, som truppen har udsendt gennem en årrække, ofte i forbindelse med nye forestillinger. Har i øvrigt udgivet flere bøger om sin kunst: Bl. a.: »Mise en scène de Phédre« (1946), »Je suis un homme de théâtre« (1955).

Man kan nuomstunder møde sande og store teaterkunstnere, der ganske oprigtigt fornægter mimik og kun sætter deres lid til teksten, dvs. det skrevne. Det skrevne ord er dog ellers de fraværendes sprog, mens teatrets sprog er de nærværendes. Der er derfor i denne forkærlighed for det skrevne inden for selve teatret noget, der »halter«.

I øvrigt er det en ting, man udelukkende finder i den vestlige verdens teater, for i Orienten har teatret bevaret mimik intakt og har takket være traditionens videreførelse fra slægtled til slægtled af skuespillere kunnet bibeholde dens dybe betydning.

Ikke desto mindre har visse kunstnere gennem de sidste generationer forsøgt at genindføre mimik her i Vesten og har gjort det til deres livsopgave at forsvare dens sag.

Men som det almindeligvis sker i en kampsituation, har de været nødt til at overdrive dens betydning som modvægt mod den lette, behagelige og praktiske position, det skrevne ord stadig har i teatrets liv.

De korfattede studier af maskespillet, der blev påbegyndt på Théâtre du Vieux-Colombier under vejledning af Jacques Copeau, med en Charles Dullins helhjertede støtte, en Decroux's selvopofrende ildhu og de forsøg, vi selv af og til fik lov til at komme frem med, en Charlie Chaplin's eksempel, en Marcel Marceau's helt nye teatersyn og en Fabri's og enkelte andres interessante forsøg, har gennem de sidste tredive år haft held til for alvor at vende det brede publikums opmærksomhed mod de uendelige muligheder, der ligger i mimik og ganske særligt i pantomimen.

Men selv om man i dag anerkender pantomimens værdi, adskiller man stadig denne så tiltrækkende arbejdsform fra teatrets egentlige arbejde. Mimik er stadig i flertallets øjne en kunst helt for sig selv.

Men ikke nok med det. Som en slags forsvar, og som en ganske normal reaktion er der endog visse mimikere, der af fanatisme gør den til noget specielt og med fuldt overlæg vil isolere den fra teatrets liv i øvrigt.

Endelig er der dem, der elsker såvel teatret som mimikens kunst, men selv de er enige om, at det praktisk taget er umuligt at blande genrene, og at det sjældent lykkes at forene ord og mime.

Der er kort sagt tre grupper: De talende skuespillere, de

reformvenlige mimer, og endelig dem, der anerkender begge, men tvivler på, at man kan skabe en syntese mellem dem.

Menneskets historie i almindelighed og teatrets i særdeleshed kan tjene til at kaste lys over denne debat.



Den mimiske kunst går helt tilbage til de ældste tider. Derom hersker der nu enighed.

Homer beundrer dens ophøjethed og uendeligt rige muligheder og betegner den som en lydefri kunst. Quintilian lader den opstå i den heroiske tidsalder. Cassiodorus identificerer den med musen Polyhymnia. Plutark sætter den i forbindelse med Apollon-dansene.

Telestes, en berømt mimiker på Aischylos' tid, mimerede »De syvs tog mod Theben« i de mindste enkeltheder, og Platon, Aristoteles,¹⁾ Xenofon, Herodot og Pindar omtalte ham med dyb ærbødighed. Endelig siger Lukian direkte: Oprindelsen til denne kunst går helt tilbage til tidernes morgen. Den er lige så gammel som Amor, den ældste af alle guder.

Så snart mennesket havde rejst sig efter sin skabelse, følte det trang til at udtrykke sig ved at lade stemmen lyde og ved at bevæge kroppen.

Menneskets ældste sprog er altså en syntese af ord og bevægelse.

Dette første sprog kaldes i sin helhed: musik. Når mennesket vil gøre sig til ét med naturen og forkynde sit elskovsbegær, skaber det sig om til musik. Det står endnu sine brødre, dyrene, meget nær. Og skaber ikke også disse sig i kærlighedens øjeblik om til musik? Fuglene strutter med fjerene, basker med vingerne, tripper utålmodigt og lægger i deres kurren de mest subtile klange, kæmpe krummer sig i lænden og brøler, hundene logrer med hele kroppen og bjæffer, kattene strækker sig og mjaver, og mennesket deklamerer, synger og danser.

Lige fra begyndelsen har man kaldt denne mystiske og magiske enhed af poesi, sang og dans for musik. En treenighed, som danner et hele.

Plutark sagde: Bevægelsen er stum poesi, og han tilføjede: Poesi er en ordenes dans.

1) »De fleste mimerdanskere støtter sig i deres fremstilling alene til rytmen, ikke til harmonien. Det er ved hjælp af hele deres bevægelsesmønstre, de efterligner menneskets siddende, lidenkaber og handlinger.«

Og digteren skaber hele denne træenighed. Han er såvel komponist og danser som skribent.

For øvrigt eksisterer ingen af disse ord rigtigt endnu; poesi overleveres efter hukommelsen, den egentlige musik skabes spontant på fløjte eller tromme, og dansen består i mimiske bevægelser.

Digteren kaldes på latin ofte *saltator*, afladt af verbet *saltare*, der betyder at danse med mimik og gestus. (Nogle mener, ordet stammer fra arkudieren *Saltus*, som var den første, der lærte romerne denne kunst). Og det er digteren selv, der udfører sine værker.

Oprindeligt udtrykker mennesket sig altså **totalt**, i en ubrydelig enhed af tale, sang og dans.

Musikken er et led i helheden på linie med ord, rytme og kropslig bevægelse.

Og dansen er på denne tid ikke denne kæde af varierede trin, ikke disse symmetriske figurer, i det hele taget ikke denne æstetiske, men abstrakte kunst, vi beundrer i vore dage. Den er, som Platon siger: **En efterligning af alle de gestus og bevægelser, mennesket kan gøre.**

Det er specialisering af tilfældigheder, der i tidens løb har adskilt genrerne, ikke et grundlæggende princip.

Når en nutidig kunstner søger at genskabe syntesen mellem ord, sang og dans, er det altså ikke på grund af en intellektuel mani, han prøver blot på **rent fysisk** at finde tilbage til menneskets oprindelige, grundlæggende og naturlige form for musikalsk udtryk.

Når mimon pludselig skiller sig ud fra recitationen, sker det på grund af et uheld.

I år 514 efter romersk tideregning fortælles det, at Livius Andronicus, en frigiven slave af græsk herkomst skubber et komplet dramatisk spil, som i overensstemmelse med traditionen forener digt, musik og skuespilkunst. Han opfører det selv, og det med en sådan succes, at han til sidst mister stemmen. Derfor får han tilladelse til at lade sit digt synge af en ung slave, placeret foran fløjtespilleren, mens hans selv gør de bevægelser, der illustrerer handlingen og ordene. Denne fornyelse bliver en mulig succes. Således opstår den øik at lade hver rolle udføre af to skuespillere, en der reciterer, og en der gestikulerer.

Det er utvivlsomt denne hændelse, der ligger til grund for den egentlige pantomime, som altså har sin oprindelse i en legensøjel: en stumhedens kunst.

Men ordet **pantomime** kom først rigtig i brug fra og med Pilades, den berømte mimiker, som levede på Augustus' tid. Det skal tilføjes, at fra Andronicus til Pilades spillede pantomimikeren alene og fremstillede flere personer ved stadige skift af kostumer og masker.

Der er altså langt fra den antikke, mimiske dans, som bidrager til den rituelle ceremoni i forening med poesi, sang og rytme, og frem til pantomimen, der stum vil efterligne alt, både menneskets tale, dets handlinger og dets indstemninger, udelukkende ved hjælp af legemet.

I Antikken kan tilskueren på grund af ordene let følge med i handlingsgangen, og mimen behøver ikke forklare den med sin gestus. Trommernes medrivende rytmer og fløjternes melodiske guirlander hyller hele teatret i en emotionel atmosfære. Mimen er derfor ikke nødt til at overdreve sine sindsrørelser.

Den mimiske dans kan her tillade sig at være fuldkommen ren og kan blive til legemliggjort sang. Den poetiske tolkning, som er kunstens fornemste medium, kan tillade sig så ekstreme gestus, at den trænger ned til de længste dyb i tilskuerens sind. Det er det, man endnu kan møde i visse primitive, magiske ceremonier.

Men da pantomimen efter Andronicus' uheld skal efterabe



Jean Louis Barrault i filmen «Les Enfants du Paradis» af Marcel Carné, 1939. Filmen er bygget over J.-G. Debureau's liv og arbejde ifølge et scenario af Jacques Prévert. Den unge Jean Louis Barrault spillede den kjente mimiker (Om J.-G. Debureau se TTT nr. 6).

alt, forandre den kunstneriske brug af hænderne, som i den mimiske dans var så rigt udviklet, og den bliver et stumt kodesprog, der er berøvet enhver hypnotisk magt. Det bliver en kunst for døvstumme.

Der findes en anekdote om Pilades, som er meget karakteristisk i denne forbindelse. Hans elev Hylas skulle fremstille Agamemnon som en stor mand. For at gøre dette, løfter Hylas armene op over hovedet, Pilades udbryder henne fra sin stol: **Du gør ham lang, ikke stor.** De tilstedeværende bøder da Pilades mimer Agamemnon, sådan som han opfatter ham, og han mimer en mand, der er **opslugt af dybe tanker.** Eløven mimerede udefra, Pilades indefra.

Mimikernes stilling under kejseren Augustus var helt omstødt. Ingen uden kejseren havde noget at sige over dem. De almindelige retsregler gjaldt ikke for dem. Nogle af dem var præster, og alle ejede de anseelige formuer. Således f. eks. Clodius, hvis udsøgte og overdådige festmiddage overstrøede Kleopatras, eller en mand som Roscius, der dystede mod Cicero.

Det foregik på følgende måde: Cicero holdt en tale; derpå mimerede Roscius den til de mindste detaljer. Så holdt Cicero talen igen, (det han ændrede lidt hist og her. Disse ændringer skulle nu være med, når Roscius igen gjorde den efter.

Anvendelsen af mimen trænger ind på alle områder. Ved begravelser bruges histrioner.¹⁾ De ifører sig den afdødes klæder, dækker ansigtet med en maske, der ligner ham, og genfortæller i dramatisk form hans gode såvel som hans slette handlinger, en alene rettergang over hans liv.

¹⁾ Ordet *histrion* stammer fra *histrion*, hvor det betyder mime-danser, eller måske fra navnet på en berømt etruskisk danser, som hed *Histrion*.

Det finere selskab bliver mere og mere begejstret for disse histrioner. Denne kunstart, siger man, er i stand til at udtrykke ting, som det ville være vanskeligt at få frem gennem det skrevne eller det talte ord.

Man opfører Ovid som pantomime. Mimikeren Memphi spillede Pythagoras' filosofi.

I Augustus' århundrede, den romerske mimes guldalder, fornyes genren og drives til sit ypperste af den tragiske mimiker Pilades og den komiske mimiker Bathyllus.

Iført flotte kostumer og bag masker af ædelt træ, i en pompes og virkelighedstro dekoration og til rytmen af et rigtigt orkester, nu ikke længere blot bestående af daktyl-fløjter, men af krotaler, citarer, bækkener og andre instrumenter (bl. a. en slags orgel) kaster Pilades og Bathyllus og alle deres elever sig ud i en indbyrdes konkurrence, som ophidses i den romerske borgerskab. Man skelner mellem to kategorier: de der mimer alene (monoprosoper) og de der mimer flere sammen (polyprosoper).

Teoretisk kan mimen på denne tid inddeles således:

Kunsten at bruge hænderne (*chironomia*).

Kunsten at bruge fødderne (*halma*).

Kunsten at springe (*lactisma*).



Men snart bliver histrionerne mere og mere tøjlesløse og pådrager sig publikums foragt. Som følge af denne forsimpelse bliver de forjaget af Tiberius, kommer frem igen under Caligula, bliver forment adgang til teatrene af Vitellius, mens Heliogabal optræder sammen med dem (Venus' rolle i Paris' dom).

Lidt efter lidt går de i glemmebogen. Men hvad laver de i denne glemselsperiode? Hvem ved, om det ikke er dem, som skal komme til at holde teatrets svage, hellige flamme levende på gårdspladser, på landsbytorvene og i private huse.

I Middelalderen ser man atter histrionerne dukke op. Hvorledes udtrykker de sig nu?

Er de rene mimikere? Nej. Her igen taler, synger og danser de. Ja, de spiller endog på forskellige instrumenter. De er igen blevet musik. De udtrykker sig igen totalt.

I tiden siden Andronicus har de genvundet stemmens brug og forstår at tilpasse den til kroppens rytmiske udtryksform.

Med det 17. århundrede bliver vore franske histrioner påny henvist til gaden og til markedsplassens gøglertelt. Igen må de forvinde officielt for så i det 19. århundrede at genfå af cirkusartisternes ondtillende tilværelse. Og denne gang er man på vagt over for dem. Deres tale-pantomimer (for her igen vil de forene ord og gestus, og deres pantomimer er med tale) kan ikke klare sig, og den rene pantomime stræber igen mod det perfekte med Debureau og hans skole. Stumfilmen tog denne genren i brug, og Charlie Chaplin beviste på genial måde tavshedens muligheder.

I dag har vi rent instinktivt en fornemmelse af, at pantomime og mime er forskellige, men vi ved ikke rigtig hvordan og hvorfor. Man siger: pantomimen er gammel, mimen moderne. Man føler godt, at disse to genrer inden for kunsten at udtrykke sig ved hjælp af gestus udspringer af to forskellige tilstandsformer: det stumme og det tavse.

Mimen er udelukkende baseret på handlingen; det er en akt. Pantomimen udstaffer handlingen med et regelbundet sprog; det er en leg.

De antikke mimer var enten tragiske, komiske, eller de var satyr-spil (fallisk kunst f. eks.). Men ligegyldigt hvilken genre det drejede sig om, fremstillede de udelukkende handlinger uden at støtte sig til kommentarer.

Fra den romerske periode søgte pantomimerne støtte i kommentarer, og det såvel i den komiske og den tragiske genre som i satyr-spillene. Men den mimerede kommentar er handicappet af sin stumhed, der ganske naturligt får den til at trække i retning af det komiske snarere end af det tragiske.

Når Hylas med en slags gestus-brander angiver, at Agamemnon er stor, ved at gøre ham lang, er hans fremstilling ikke alvorligt ment. Charmen ligger netop i det tilnærmelsesvis. I denne tolkningsform ligger kimen til hele det 19. årh.'s pantomime; dens succes skyldes netop dette muntre tilnærmelsesvis, dette spirituelle gestussprog, som mimerede dialoger ved analogi. Der var en mimiker i forrige århundrede, som når han uden ord skulle sige »je nous...« ganske simpelt pegede på sit knæ (genou). I fuld forståelse med publikum åbner Pierrot sin brytekasse og river under store smerter hjertet ud og lægger det som en dirrende fugl i Colombines fræstrakte hænder; og hun forsvinder henrykt og bevæget med den kostelige gave. Pantomimen er altså en handling kommenteret af et stumt sprog, som på grund af sit opfindsomme vid fastholder genren i det komiske.

Når Pilades korrigerer sin elevs spil og fremstiller Agamemnon opalugt af dybe tanker, fastholder han sin person i tavsheden. Men Pilades er en tragisk mime. Ved at undgå kommentaren, nærmer han sig til den antikke mime.

Eftersom pantomimens kommentarer skaber en legende atmosfære, føler pantomimikeren sig tiltrukket af en komisk fortolkning af livet.

Hvis mimikeren ønsker at tolke livets tragiske aspekter, må han i sin fremstilling støtte sig til tavsheden.

Alle de, der i dag går så brændende ind for en genoplivelse af mime-kunsten, bliver stillet overfor dette dilemma.

Den største komiker, der har evnet at bygge sin kunst på tavsheden, er så ubetinget Charlie Chaplin. Chaplin er ikke stum, han er tavs.

Vi ved, at i Østasien, Kina og Japan, har det traditionelle teater bevaret den tragiske mime (Nô-spillene især).

I Europa har man i de sidste to generationer gjort en stor indsats for mime-kunsten. Men trods den geniale ildhu, der er blevet vist af bl. a. Decroux, som har set sig nødsaget til at bryde med teatret og skabe den skulpturelle mime, er alle forsøg inden for genren hidtil mislykkedes, når mimen henfaldt til ikke blot det komiske, men til den stumme pantomimes komik.

De to største vanskeligheder ved mime-kunsten, den være sig komisk eller ej, er altså følgende:

1. Valg af emnet, som må kunne finde sin næring i tavsheden.
2. Nødvendigheden af at omsætte enhver eventuel kommentar til tavs handling.

Eksempel: de små brøds dans i »Guldfeber« for at mime en intim middag for to, hvor pigen udebliver.

De fleste mimikere overholder som oftest med heldig virkning disse mimens vigtigste bud, og alligevel bliver resultatet altid en bevægende, men komisk mime.

Vi har mistet sansen for den tragiske mime. Hvordan kunne den tragiske mime være?

Mennesket er kastet ud i universet og står i konstant forbindelse med sit indre selv og med den ydre verden. Med jeg'et og med det'et. Det er i kamp med disse to, det handler. Vores indre verden og den ydre verden indvirker uafslutteligt på hinanden.

Når den indre verden vejer tungere end den ydre, handler mennesket ud fra sin vilje. Men når den anden vægtakål går ned, underkaster mennesket sig universets tvang. Helt aktive liv foregår i denne pendulbevægelse, denne vekslen mellem viljehandlinger og påtvungne handlinger.

Eksempel: når solen blænder én, er man nødt til at knibe øjnene sammen. Det er altså en **tvungen handling**. Hvis man ønsker et skarpere blik, kniber man **med vilje** øjnene sammen. Det er den samme handling, men nu en viljesakt. I første tilfælde bliver man gennemtrængt af lyset udefra. I det andet vil man med blikket gennemtrænge verden omkring sig. Man taler om at have et »gennemtrængende« blik. Handlingen er den samme i begge tilfælde, men den står ikke i samme læneste.

Tragedien beskæftiger sig med mennesket i kamp med den indre og den ydre verden uden hensyntagen til selvopholdelsesdriften.

Mennesket og jeg'et.

Hvad er det for en indre verden, der er blevet mig betruet i livet? En skrøbelig verden, som ikke kan eksistere ved sig selv, en forgængelig verden. Lige fra det øjeblik, da jeg blev klar over, at jeg ejede denne indre verden, har jeg båret døden i mig. Sværdet hænger over mit hoved. Hele min færd bliver en kamp mod døden, en kamp mod uret, en kamp mod tiden. Der gælder nu kun et eneste feltråd for denne indre verden, som er kroppen: udskyde kapitulationen, udskyde sandhedens time.

Fra da af har hver eneste del af kroppen fra øverst til nederst været i konstant alarmberedskab. Kroppens ressourcer er udtømmelige. Men dens forskellige dele må virke i nøje samklang med hinanden som flint afstemte apparater eller som dygtigt ledede ministerier.

Hæsten – det organiske liv.

Kraften – seksuallivet.

Forsvaret – nervesystemet.

Initiativet – det intellektuelle liv.

Hæsten bjærges til husse (fra munden til tæmme).

Kraften støjler og angriber (seksuallivet).

Forsvaret afværger og beskytter (være nerver og sanser).

Initiativet efter, hvad der skal bevares, og hvad der skal kastes bort. Alt hvad vi gør, indskrænker sig til dette: ind i jeg'et, ud af jeg'et.

Op det hele dirigeres fra central-komiteen: hjernen.

Alt dette er så indlysende, at det skrider til himlen; men minen må altid holde sig dette for øje: hver af os råder over en verden, en hel, kompliceret og fuldkommen verden. En nøjagtig kopi af den ydre verden.

Vort indre livs skiftende etaper kaldes vore holdninger. Fra det øjeblik det nyfødte menneske har udstødt sit første skrig, har det en holdning. Hver af vore holdninger influerer på den følgende, og er selv en følge af de foregående. Under hver af vore øjeblikkelige holdninger ligger alle vore tidligere holdninger nærfældet.

Hver eneste gang, man bliver stillet over for en menneskelig holdning, må man finde forudsætningerne for den. Hvorfor sidder f. eks. denne munde højre skulder lavere end den venstre? Er det fordi han er dirigant, eller er han syg? Eller hvorfor er en anden så krumbøjlet? Har han roet meget, eller har han haft en stor sorg? Hvad ligger der til grund for dette menneskelige problem? Hvordan forstå denne holdning?

Dette er minens første fase: holdningen, eller mennesket og jeg'et.

Mennesket og den ydre verden.

Lad os nu lukke vort indre øje og stille os hen til vinduet. Hundt omkring os lever den ydre verden, som på én gang kommer med krav og med tilbud. Blandt de krav, den vil pålægge os, må vi have viljestyrke til at vælge, evne til at tage det valgte til os og kraft til at stå det fra os, vi har forkastet. Blandt de tilbud, den rækker os, må vi have visdom og

dømmekraft til kun at tage imod det, vi har behov for. Dertil har vi vort instinkt, vor erfaring og vor intelligens.

Vore forbindelser til den ydre verden er magnetiske. Instinktet er en slags kompas og sanserne en slags radar-skærme, som viser os i hvilken retning vore lemmer skal bevæge sig for at indfange det, vi har behov for, eller fjerne det, vi ikke har behov for.

De forskellige sanser har ikke samme rækkevidde, ikke samme holdelængde. For at smagen kan træde i funktion, må genstanden befinde sig på tungen. Lugtesansen rækker meget længere hos mennesket, men ikke så langt som synet. Hos dyrene overgår lugtesansen de to typiske menneskelige sanser, hørelsen og synet. Men der er en sans, en lyssættelig, trolddomagtig og magisk sans, som er temmelig upåagtet, men som måske indbefatter alle de andre, nemlig følesansen. Det er den sans, der når ud over os selv, i fysisk betydning, menner jeg.

Ligesom jorden er omgivet af et atmosfærisk lag, omslutter mennesket ved sin levende udstråling af en magnetisk ring. Til hvert eneste menneske hører en sådan ring, som rører ved genstandene i den ydre verden, endnu inden huden kommer i kontakt med dem.

Tykkelsen af denne magnetiske ring varierer efter menneskets vitalitet og oplysning. Den kan nå op på flere kilometer. Det er derfor visse mennesker med overnaturlige evner går ud for at møde én, selv om de ikke har fået at vide, at man er på vej. Deres magnetiske udstråling er blevet berørt på flere kilometers afstand. Man siger, de har set én. I virkeligheden har de følt én. Følesansen er guddommelsen. Det er ikke bisedelig tale at blive »berørt« af nåden. Man taler også om »Guds finger«. Fingeren er det organ, der repræsenterer følesansen.

Følesansen er den gennemborende sans, den der lader os se den anden side af tingene, som bringer os i kontakt med det ukendte og lader os ane det usynlige. Det er den, som rækker ind over grænsen.

Minen bør først og fremmest gøre sig denne grænsetløse berøring med tingene klart.

Mellem mennesket og den ydre verden er der intet isolerende lag, intet »no man's land«. Når mennesket bevæger sig, danner det krusninger omkring sig, som ålsken, der glider gennem vandet.

For mennesket vejer den ydre og den indre verden skiftevis hinanden op. Det at gå er en kraftunfoldselse. Det atmosfæriske tryk er ikke noget, universitetsprofessorer har fundet på, det er et konstant pres, man må bekæmpe og betvinge rent muskulært for selv at kunne ånde.

Heller ikke tyngdekraften kan negligeres; den er det konstante symbol på vores endelige sammenbrud. Hvis ikke vi passer på, er den over os som en høg. Vi må sætte al vor stigningskraft ind mod den.

Således indeholder den ydre verden både det, vi har behov for og det, vi ikke har behov for. Mennesket må selv skelne her ved hjælp af de instruksor, som sanserne, instinktet og lommernes faktiske rækkevidde giver os.

Dette er minens anden fase: instrukserne eller mennesket og det'et.

Mellem disse to faste punkter, holdningen og instruksen, bygger mennesket sine handlingers bro.

Op det er den tredje fase.

Mennesket og handlingen.

Stående mellem disse to verdener, hvoraf den ene uafslutteligt går til grunde, mens den anden bringer såvel frelse som fortabelse, udkæmper mennesket sin strid – en tragisk strid.

Den første verden er underlagt viljen, den anden tvinger sin egen igennem.

Midt i disse to modgående strømhvinder må mennesket træffe sit valg mellem, hvad der er til gavn for jeg'et, og hvad der helst skal holdes borte fra det.

Hans øjeblikkelige holdning, der er et resultat af alle hans tidligere holdninger, giver ham et mønster, som han lægger over de instrukser, han tidligere har modtaget, og tilpasser de stædigt indløbende instrukser.

Hele apparaturet i hans indre er i funktion. Hvor eneste maskine i kroppen arbejder. Brystkassen sørger for både det viljebestemte og det instinktive åndedrag. Mellemgulvet vibrerer som et trommeskind, rygsøjlen bølgende, hjertet slår sin rytme og blodet fejrer frem og tilbage over kroppen som havets ebbe og flod.

Menneskets strid foregår på tre planer:

Det objektive plan.

Det subjektive plan.

Det imaginære plan.

I enhver menneskelig handling indgår disse tre planer.

1) En bestemt adfærd eksisterer objektivt. Den er, som den er, og den udenforstående iagttager kan se og opfatte den.

2) Men den, der udviser den pågældende adfærd, har en følelsesbetonet opfattelse af den, som kan være mere eller mindre forskellig fra den virkelige.

Eksempel: for tilskuerne at se, møder Hippolyte Aricie, fordi han ikke kan bevæge sig til at drage bort uden at have gæset hende.

Efter Hippolytes opfattelse møder han med Aricie en sidste gang af politiske grunde for at hilbe hende Attika. Det tror han i hvert fald. Han har altså en følelsesbestemt opfattelse af sin adfærd, der ikke svarer til virkeligheden.

Forskellen mellem den følelsesbetonede opfattelse af en adfærd og selve den objektive adfærd kan skyldes enten at man ikke kan, eller at man ikke vil se den, som den virkelige er.

3) Endelig råder mennesket over en fantasi, som ændrer og ligefrem helt kan omforme den objektive og den subjektive virkelighed.

I visse kritiske situationer under sin kamp græbes mennesket af panik, og det kan da ske, at det dækker virkeligheden med et frit opfundet virkelighedsbillede, som ætter voldsomme kræfter i gang, det vi kalder sindebevægelser.

Hvis en mand forestiller sig, at døden ikke mere findes, er han ved at adskilles af glæde.

Hvis han forestiller sig at Polonius bare er en rotte, betvinger han sin frygt.

Hvis han forestiller sig, at den ydre verden er lige så grå, som den væg han stirrer på, kan han lade sig synke hen i tungsindighed.

Hvis han forestiller sig, at hans fjende, så stærk og farlig, pludselig er blevet lille og svag, kan han lade sin vrede vælde frem.

Gennem tingene kender mimikerer realiteten: gennem sit subjektive liv udtrykker han følelserne. Ved hjælp af sin fantasi omformer han realiteten og følelsen til en poetisk realitet. På dette grundlag opbygger han en poetisk kunst, som så igen bliver til musik, dvs. til både tale, dans og sang.

At noget omformes betyder ikke, at det deformeres. Poesi er ikke karikatur.

I livets gådefyldte tavshed står hver eneste ting frem som et hallucinerende væsen og fascinerer ved sin tilstedeværelse. Den subjektive reaktion, som denne tilstedeværelse fremkalder, er overvældende. Endelig arbejder vores fantasi med denne kontakt, i glæde eller i frygt, men altid i sandhed og altid under indflydelse af dette liv, som skrider frem mod døden i takt med timestes gang. Af dette fysiske møde mellem tingene og os selv afhænger vores selvopfattelse, vores overlevelse og vores nederlag. Dette er tragisk poesi.

Enten går man hen mod tingen.

Eller man støder tingen fra sig.

Eller man søger at undgå tingen.

Altid dette: »Ind i jeg'et« eller »bort fra jeg'et«.

Dette er de tre fundamentale handlinger i mimens tredje fase: handlingfasen.

Her står vi, mener jeg, ved udgangspunktet for den sandhedens mimik, den tragiske mimik, som vi i dag har mistet nøglen til, og som vi så gerne ville se genopstå.

Interscena 67

Review of Scenography and Theatre Technique.

Published four times yearly by the Institute of Scenography.

Praha 2, Vinohradská tr. 2, CSSR.

Edited by Miroslav Kouril and Premysl Maydl.

Collaborators: Ackerman (Great Britain), Akimov (URSS), Allio (France), Bahlet (France), Badenhäuser (GFR), Birian (USA), Cselenyi (Hungary), Darie (Cuba), Fehor (USA), Grotowski (Poland), Gussman (GDR), Horit (Hungary), Kuhn (URSS), Leblanc (France), Nono (Italy), Otto (Switzerland), Perten (GDR), Polari (France), Svoboda (CSSR), Unruh (GFR), Voistein (France), Villiers (France).

Distributed in Scandinavia by Odin Teatret, DK - 7500 Holstebro, Denmark.