

Den demaskerede skuespiller

AF MARC FUMAROLI

Marc Fumaroli. Fransk teaterkritiker. Underviser ved universitetet i Lille. Opholder sig for tiden i USA, hvor han gæsteforelæser ved University of New York.

Teatret er i en krisesituation. Endnu en gang. Men denne gang synes det mere alvorligt end nogensinde. Hvorfor? Fordi ingen taler derom, undtagen med dæmpet røst. Officielt er de faglige teatertidsskrifters numre tykkere end nogensinde og bruger alle deres kræfter på at gøre os opmærksomme på et imponerende antal af grupper, smågrupper, genier og talenter rundt om i verden, alle sprudlende af vitalitet og endog af ideer. Officielt er man endda stolt over, at et massepublikum, eller i det mindste et folkeligt publikum, her og der er begyndt at besøge teatrene. Hvis man endnu ikke er nået dertil, gør man sig alle de nødvendige anstrengelser for at nå til dette resultat en dag. Hvordan kan man tale om, at nogen er syg, når et så barmhjertigt og så talrigt personale våger over patienten dag og nat, og når et så imponerende antal besøgende kommer for at vise ham deres begejstrede sympati?

Illesindede ånder vil uden tvivl indvende, at så megen omhu, et sådant røre og et så talrigt personale måske ikke ville være nødvendigt, hvis der var tale om en sund og velkonstitueret person. Og de ville endog gå så vidt, at de ville påstå, at hele denne opfindsomhed og livsudfoldelse fra teaterfolks side kun er en mere eller mindre snedig måde at bortlede opmærksomheden – og først og fremmest deres egen – fra en pinlig og upassende kendsgerning: ikke alene er der en syg, men ingen interesserer sig i virkeligheden for ham, thi alle er mere eller mindre bevidst overbeviste om, at vedkommende allerede er død og dømt til hurtig opløsning.

Når nu »Gud er død«, hvorfor skulle teatret så overleve? Der er ingen tvivl om, at der er sammenhæng mellem Gud og teatret. Teatret er Guds søn. Den dramatiske kunst har sin oprindelse i liturgien, og da den frigjorde sig for at blive et selvstændigt æstetisk væsen, må man sige at dette allerede er et afgørende tegn på gudernes eller Guds død. Når guderne eller Gud ophører med at være deltagere i et soningsritual, og når de samtidig bliver tilskyndelser til en dramatisk kunst, hvis formål er at behage, så er det allerede ude med dem. Den tid er ikke fjern, hvor deres død, der maskeres af fasterne og teatrets sminke, vil afsløres af sand-

hedens kolde lys. Tragediens patos, den græske såvel som den elisabethanske, er i virkeligheden allerede en forringelse af det hellige: der er kun et skridt fra Aiskylos til Euripides, fra Shakespeare til Addison. Enhver stor religiøs forandring svarer til en voldsom opblussen af teatret; gudernes død i den græske »polis« svarer til tragediens opblomstring; den middelalderlige kristenheds guds død svarer til barokteatrets udfoldelse. Hver gang priser en dramatikunst, der endnu funkler af glansen fra den liturgi, som den er i færd med at løsrive sig fra, en sidste gang de guder, der vil gå til grunde, den stiller dem til skue en sidste gang; men at stille guderne til skue er det samme som at erkende, at de er blevet til lydige og anvendelige agerende, der står til disposition for digteren – iscenesætteren; det er det samme som at behandle dem som overdådigt udsmykkede døde, mod hvem man en sidste gang retter sin tilbedelse.

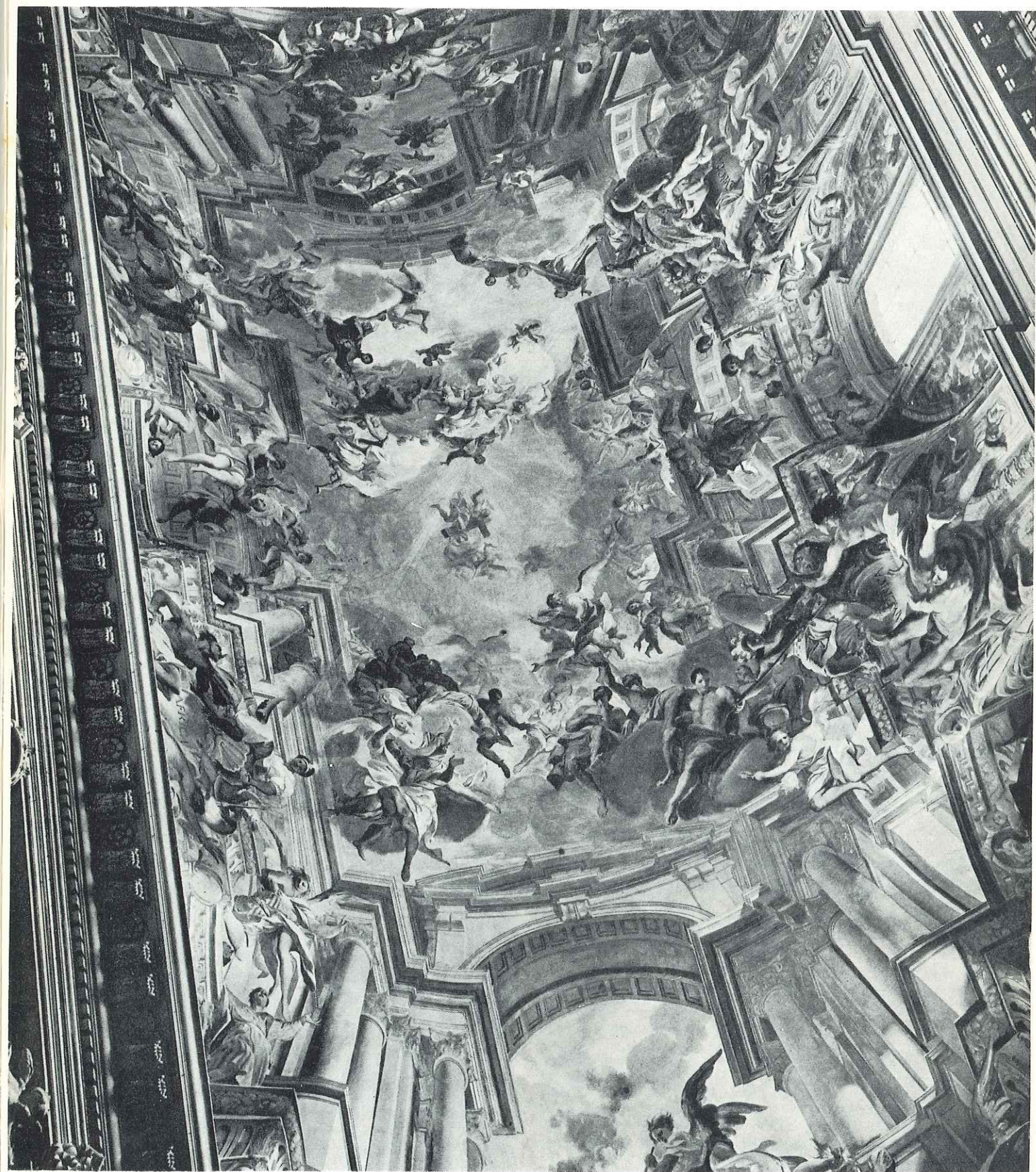
Den græske tragedie bliver bestemmende for nedvurderingen af de dionysiske og elysiske riter, efterhånden som det religiøse element, som den overtager, bliver del af et ceremoniel, der befinder sig helt i den æstetiske sfære. På samme måde afgør baroktragedien værdiforringelsen af den katolske messe: i baroktragedien er der stadig, ja, der er altid tale om et offer, nemlig heltens; men dette offer fremvises til tilskuernes velbehag og eftertanke, ikke mere som en religiøs handling.

Teatret er Guds søn, og dets tilblivelse er tegnet på faderens død, som det længe skjuler. Men hvad sker der, når det bliver indlysende, at denne søn, som først loyalt har viet sine evner til at dække over faderens afmagt, til sidst afslører sig som hans sikreste morder og begraver? Så skal illusions-teatret opfordres til at forsvinde for at give plads for en ny begyndelse, en ny sandhed, der, i det mindste midlertidigt, kaster det gamle teater på kulturens kirkegård.

På det tidspunkt, hvor det antikke teater, der forøvrigt er blevet reduceret til grandguignolagtige og sado-masochistiske skuespil, er blevet ude af stand til at overbevise om blot en æstetisk troværdighed, viser den kristne gud sig i historiens horisont. I det øjeblik, hvor de hedenske skuespillere ender med at fornedre sig til obskøne gøglere og gladiatorer, viser en ny menneskerace sig, martyrerne. Disse **spiller** uden tvivl også, midt i cirkus og på skafotterne, men de identificerer sig fuldstændigt og indtil døden med deres rolle, de hengiver sig ubetinget til det offer, som er blevet opstillet som mæn-

GUD ER DØD

Efter religionskrigene i det 17. århundrede er middelalderens teologiske bygningsværk definitivt lagt i ruiner. Katedralernes og korstogenes Gud har mistet hele sin sandsynlighed. Den døde Guds arvtagere, katolikker og protestanter, slås om fordelingen af hans jordiske efterladenskaber. Og for at skjule den gamle Guds død tager de kunsten til hjælp. Mens det protestantiske Europa udvikler en strålende musikalsk kunst, skaber det katolske Europa, idet det følger Roms eksempel, en usædvanlig teaterkunst. Kultstedet bliver teater, liturgien efterligner hofoperaernes pragtudfoldelse. Jesuiterordenen er skaberen af denne religiøse tryllekunst, der skjuler Guds død under stukornamenternes pragt og ceremonierne sanselige veltalenhed. Denne illustration er et fotografi af loftet i Sankt Ignatius-kirken i Rom, bygget mellem 1626 og 1685 for at fejre kanoniseringen af jesuiterordenens grundlægger. Skaberen af dette loft er den jesuitiske fader Andrea Pozzo, der måske er malerkunstens største illusionist. Han fremstiller her forherligelsen af Sankt Ignatius, der modtages i himlen af Jesus, bærende korset. Fornemmelsen af loft er ophævet og i dets sted har fader Pozzo, takket være en svimlende beherskelse af de optiske effekter, åbnet et illusorisk rum indrammet af øjenforblindende arkitektur. I dette rum følger engle- og helgenlegioner, draget af den guddommelige tiltrækningskraft, Sankt Ignatius' opstigning mod Kristus. Det at tilskueren befinder sig under dette optiske kunststykke gør i sig selv, at han ikke kan unddrage sig dets indvirkning: han ønsker også at føle sig båret op i denne stigende spiral, hvis udspring er Gud. Denne chokvirkning på den motoriske følsomhed skal altså bevise jesuiterordenens kraft til at føre sjælene til Gud. Det var i det mindste det, som jesuitermaleren og teatermennesket fader Pozzo ville. Det kedelige er blot, at selv om denne proces har fundet sted i tilskueren, så beviser det i det højeste hans følsomhed og modtagelighed, altså kunstnerens tekniske virkningsfuldhed, men ikke Guds eksistens. Det er et typisk eksempel på, at en teatermæssig erfaring søger at give sig ud for at være en religiøs erfaring.



Forherligelsen af Sankt Ignatius af Andrea Pozzo.

ster for dem af Kristus på korset. Og deres offer, der i samtiden gentager Jesus' oprindelige offer, er i virkeligheden grundlaget for messens symbolske offer: de liturgiske symboler får deres gyldighed og uigendrivelige alvor fra martyrerne. En ny liturgi retfærdiggøres altså af martyrernes blod, og over for disse ubestikkelige agerende, som er ét med deres offerrolle i imitationen af Kristus, forstår man kirkefædrene Augustins, Tertullianus eller Cyprians ironi og foragt for de hedenske gøgleres groteske grimasser, præstemakværk, dæmoniske karikaturer af guder, der længe har været døde, og i hvis navn de foregiver at udøve deres kunst. Det som den gryende kristenhed tordner imod, er den fundamentale dobbelthed, som er selve princippet i det antikke teater, den dobbelthed som kirkefædrene kalder djævløbeseftelse.

I den forbindelse kan det nævnes, at der er et billede, der særlig tydeligt viser denne gøglerdoublthet, som de kristne teologer klagede over: det er billedet af Antikrist malet af Signorelli i Capella di San Brizio, i Duomo d'Orvieto, (et freskomaleri, der blandt andre er berømt på grund af det selvportræt af Signorelli, som findes deri, og som for Freud blev anledning til en vigtig opdagelse). Midt i fresken står Antikrist på en sokkel som på en scene som en tragisk maske over en vid rød toga, og bagved masken og kostumet en sufflør, Satan, hvis forarm smelter sammen med Antikrists. Satan er på samme tid sufflør og iscenesætter for Antikrist, hvis tomme øjne kun er optaget af at lytte til denne fremmede stemme, som dikterer ham hans ord og de bevægelser, der skal kommentere disse. I baggrunden ser man som et samtidigt syn falske mirakler og lidelser, der fremtræder som lige så mange skuespil, organiserede af denne djævelske Kristus, denne teatrets og illusionens Kristus, og på himlen ser man ærkeenglen Sankt Mikael gentage den bevægelse, med hvilken han i tidernes morgen havde styrtet Satan ned fra de himmelske højder.

I denne apokalyptiske sammenhæng får freskens centrale figur hele sin symbolske betydning: tidernes ende er set i billede af den teatraliske dobbelthed, der er identificeret med arvesynden. Den rolle som sufflør og instruktør, som Signorelli tildeler Satan, er nøjagtig den samme som tildeles Satan i første Mosebog over for Adam og Eva: synden er først og fremmest fornægtelsen af en oprindelig identitet til fordel for en dobbelthed, som Satan har skabt og drager fordel af. Det vil sige splittelsen af individet i en maske (»persona«) og en beregnende vilje, som skjuler sig bag masken og udnytter denne.

Eksistensen af masker forudsætter, at det sociale liv er opdelt i et begrænset antal roller, der overdrages ved fødslen og som er relativt bestandige, og som generationernes skiftende individualiteter glider ind i og tilpasser sig, så godt det kan lade sig gøre. Det er dette »så godt det kan lade sig gøre«, der i virkeligheden sammenfatter den kløft, der er mellem masken og den, som bærer den, spillerummet mellem det splittede individs to sider, de muligheder for virtuositet og for sønderrivelse, som en struktur af denne art rummer. Men denne ordning af de sociale roller, dette relativt lukkede dramatiske »system«, sikres og retfærdiggøres af en mytologi og en teologisk dramaturgi, der går mere og mere i glemmebogen, men som er nødvendig for systemets sundhed. Når denne mytologi har mistet for meget af sin troværdighed, og når guderne, som til syvende og sidst er bestemmende for hele adfærdssystemet og de sociale roller, begynder at udviskes, så viser teatret sig som terapi for denne teologiske sygdom, som ortopædi for de svækkede guder. Teatret ikke blot genopliver de oprindelige myter, som de egentlige reli-

giøse ritualer ikke længere formår at holde oppe, med et kunstigt og falsk liv, men det indgyder også et kunstigt liv i de sociale roller, for hvilke det er en erstatning.

Den teatraliske dobbelthed er altså karakteristisk for en civilisation, når den begynder at lyve for sig selv. Den tror allerede ikke længere på sine guder, men den bevarer vitalitet nok til at ville fastholde det dramatiske system, som guderne har grundlagt og er ansvarlige for. Tvivlen og listen, forstillingen og kløften søger tilflugt under de sociale og retslige masker, som er overleveret af en ærværdig tradition, og ved storslåede iscenesættelser bevarer disse roller (og deres mytologiske arketyper), der udgør en civilisations grundstamme, en kunstig troværdighed.

Teatrets masker og det æstetiske drama har været forbillede for de sociale og retslige masker og deres spil, da de uddøende guder ikke længere selv var i stand til at være det. Det er den samfundsbevarende rolle, som teatret har spillet i sine blomstringsperioder, i Grækenland, i Rom, i baroktidens Europa og i det viktorianske England. Det er først for ganske nylig, at teatret er begyndt at fornægte sig selv, at sætte i scene for tydeligt at fremvise sine egne illusionsnumre og at rakke ned på de masker og den lovbundne dramaturgi, som var selve dets liv og væsen.

For at forstå, hvad der sker i dag, og hvorfor teatret ligger for døden, må man endnu en gang se tilbage på vor tidsregnings III. århundrede, på det tidspunkt, hvor den antikke civilisation var i rivende forfald, og hvor dens teater sammen med den bukkede under for kirkefædrenes angreb. Tertullianus og Augustin forstod, at det gjaldt om at angribe den teatraliske dobbelthed som kunst- og civilisationsprincip for derved tydeligt at vise den indre brist, som fik den hedenske civilisation til at gå til grunde. Overfor gøglerne stillede fædrene de kristne martyrer. Og med rette. Thi opløsningen af den antikke verdens religiøse rødder gjorde hver af dets individer til en frivillig eller ufrivillig »histrio«¹⁾, der spillede en samfundsmæssig rolle, hvis oprindelige indhold forlængst





Sankt Bartolomeus' martyrium af Ribera.

MARTYRERNE PÅ BALET

I sidste tredjedel af det 16. århundrede havde jesuitterne fremmet udviklingen af en blomstrende billedbeskrivelse af martyrerne med det formål at ophidse katolikkerne mod kætterne og tyrkerne. Ikke alene fordi protestanterne anså martyrdyrkelsen for at være afgudsdyrkelse, men også fordi billeder af lidende mennesker havde en vis pædagogisk værdi ved at anspore iagttageren til også at lide og dø for den katolske tro. Martyr betyder i virkeligheden vidne, og den franske filosof Pascal har beundringsværdigt rigtigt sammenfattet den katolske opfattelse af martyrerne, når han skriver: »Jeg tror kun på de vidner, der går så vidt, at de udgyder deres blod for sandheden«.

I modreformationens første fase er fremstillingerne af martyrerne grusomme indtil det sadistiske; det gælder om at ryste følelserne i deres grundvold og opildne viljerne, (f. eks. Sankt Bartolomeus' martyrium af den spanske maler Ribera). Men fra 1648 (Vestfalien-traktaten) etableres en vis ligevægt i Europa, modreformationens krigeriske fase er slut. Fra da af bliver martyrbillederne smagløse og teatraliske. De er ikke mere opfordringer til handling eller ufortøvet efterfølgelse, men kun skuespil, der skal bruges til at minde tilskueren om, at han er romersk katolik, og at disse helgener og helgeninder er døde for at han en skønne dag kunne lære den rette tro at kende. Kirken kræver

ikke mere soldater, men blot tilhængere. Et typisk eksempel på denne smagløshed er statuen af Sankt Agnes på bålet (1660) af Ercole Ferrata, elev af Bernini. Statuen er stærkt påvirket af de teatraliske fremstillinger med helligt motiv, som havde haft stor succes i Rom lige fra 1636. Det er ikke mere en helgeninde, men en skuespillerinde, der for erindringens skyld forestiller helgeninden, der af hedenske bødler udsættes for flammerne for at hun skal tilbagekalde sine ord. En sanselig tillokkelse snarere end en religiøs følelse udgår fra dette værk. Og det er netop, hvad kunstneren har tilstræbt: takket være denne sanselige tillokkelse vender han opmærksomheden mod statuens betydning, og det tillokkende bliver bevis på det betydningsfulde. Det er reklamekunst i ordets moderne betydning: den religiøse idé er forsynet med et erotisk billede. Ganske vist er kunstnerens tekniske kunnen de moderne reklametegneres uendeligt overlegen, men det skjulte overtalelsesprincip er det samme. Lad os også tilføje til dette værks forsvar, at hos den kultiverede iagttager kan det ikke undlade at fremkalde en forestilling om Fugl Fønix og vække tanken om en metaforisk sammenligning mellem flammerens sejrende helgeninde og Fugl Fønix, der genopstår af asken. Vi står her over for en værdiforringelse af såvel den religiøse følelse som af kunsten, men inden for en intellektuel struktur, som bevarer en vis sammenhæng.

var gået tabt, i et socialt spil, hvis arketyperiske mønster nu kun var genstand for en overfladisk og rent intellektuel tilslutning. Tvivlen, skepticisismen og ironien fordærvede reglerne i et spil, som ikke længere havde nogen guddommelig parallel i den tomme himmel, som teatret nu kun var en vrængende og udtømt substitut for. Og på grund af et velkendt psykologisk reaktionsfænomen vendtes tvivlen, skepticisismen og ironien til vold, brutalitet og forfølgelse af dem, der var i stand til at sige **sandheden** om krisen, da de havde fundet et nyt religiøst ståsted. De hedenske forfølgere, som Acta Sanctorum fortæller om, troede ikke længere på deres roller som præfekter, dommere, stedfortrædere for den teatralisk guddommeliggjorte Kejser og søgte gennem forfølgelsen en sidste bekræftelse på deres egne roller; hvorimod martyrerne skabte et nyt religiøst drama, hvis nye lov blev indskrevet med blod på deres krop, Lovens nye Tavle. For martyrerne var der ikke mere tale om dobbelthed, deres rolle var identisk med deres rolles udspring; den var ikke længere en maske, der var overleveret af en opslidt tradition og holdt i live af en blodfattig vilje, den var rent individualistisk og afskåret fra sine guddommelige kilder, (lad os se bort fra de vise stoikere og platonikere, som den kristne »fornægtelse« dog ikke skånede), martyrernes rolle var udtryk for den holdning som Sankt Paul definerede således: »Det er ikke mere mig, der lever, det er Kristus, der lever i mig«.

Identifikationen mellem martyrerne og den lidende Kristus er fuldstændig; det er ikke en efterligning, en gen-fremstilling, det er en betingelsesløs identifikation med den nye lovs oprindelse. Der er ikke mere et ydre og et indre, der er ikke mere nogen lovbunden eller teatralisk **fiktion**, den nye lov manifesterer sig direkte og viser sig i det torterede køds sår; et nyt historisk sprog skabes gennem offeret, der følger det oprindelige lige til dets forkynderes død. »Blodet råber til himlen og til menneskene«.

Augustin, Tertullianus og Lactantius er de første teoretikere, der behandler »grusomhedens teater« (det vil sige udslettelsen af teatret som forløber for en ny guds tilsynskomst). »Grusomhedens teater« er en selvmodsigelse, eftersom grusomheden er tegn på sandheden, der er hentet ved dens kilde, dens første fremvælden, som er en **strøm af blod**.

Utalige er de martyrer, som er utålmodige efter at dø for at kunne ophæve den tragiske splittelse mellem deres krop og den ophøjede rolle, de ønsker at tildele den. Nogle af dem, Circoncillionerne, der fordømmes af kirken, netop fordi de naivt afslører denne skjulte side af martyriet, provokerer hedningerne for så hurtigt som muligt at komme til at lide døden. I virkeligheden er også martyriet, trods al den respekt den indgyder os, et kunstgreb, et blodigt kunstgreb der skal tjene til at overvinde kløften mellem »det gamle menneske« og »den nye Adam«. Og løsningen på spørgsmålet om denne kløft udsættes gennem martyrdøden til det hinsides! Hvad der endnu tydeligere end Circoncillionerne afslører kristendommens iboende teatraliskhed (her ses bort fra mystikernes tradition, som udgår fra en helt anden analyse), det er Sankt Ignacius' **Åndelige Øvelser**, hvis mål er følgende afsindige raffinement af teatraliskhed: inderliggørelsen af en maske og en allerede eksisterende rolle, nemlig Kristi biografi, i en psyke og en krop, som gennem en imaginær forvandling skal ende med at legemliggøre den. Sankt Ignacius er den mest bemærkelsesværdige »teaterlærer«, man nogensinde har set, og i virkeligheden stammer alle teaterskoler, som har set dagens lys siden da, heri indbefattet Stanislavskis, fra denne hellige kilde. Barokkens teaterholdning (der selv er stærkt påvirket af de første århundreders martyrs mere naive og mindre civiliserede teatraliskhed) stammer fra de **Åndelige**

Øvelser, som giver den en metode til at identificere sig med handlinger og tilstande, som bliver mere og mere fremmede for den. Som Croce så afgørende har vist, er hele baroktidens civilisation en maskecivilisation, og den mest fremtrædende af alle maskerne er selve Kristus-masken, som de kristne bærer med mere eller mindre sandsynlighed og naturlighed alt efter deres talent og evne til at praktisere de nødvendige »øvelser«.

Det ville ikke være vanskeligt at vise, at Artauds »grusomhedens teater« kun er en forarmet og ubevidst genoplivelse på den kristne dekadences område af den oprindelighed, der allerede var forfalsket af kirkefædrene og martyrerne, en polemisk genoplivelse med sigte mod den alt for åbent uægte oprindelighed hos Sankt Ignacius og hans utallige moderne efterkommere. Grotowski skitserer selv i sin bog²⁾ en radikal kritik af Artaud som teaterteoretiker og viser, at for ham såvel som for de kristne martyrer er sejren over splittelsen forblevet ved forsættet, et frugtbart forsæt, men utilstrækkeligt til alene at overvinde »det maskerede menneske«. Man kunne sige, for at anskueliggøre Grotowskis tanke i det billedsprog, som vi anvender her, at Artaud var en moderne Circoncillion, der flygtede ind i trancen og den bevidste grusomhed, hvad der er udtryk for en fundamental mangel på evne til at overvinde det dilemma, som han var sig tapert bevidst.

Hvem tør sige, at teatret er død uden straks at skynde sig at udbryde »Leve teatret!« Hist og her begynder den tragiske vished dog at blive taget alvorligt under overvejelse: I **Giganti della Montagna (Bjergets Giganter af Pirandello)** af Giorgio Strehler var udtryk for det: en sørgeceremoni til ære for det afdøde teater. Men straks tilføjer man, og Strehler falder måske selv for fristelsen: det er et bestemt teater, der er dødt, det som vi lige har genopfundet og opdaget er levende nok. Og ligesom man i Renæssancen opfandt illusionsteatret for igennem flere århundreder at skjule Guds død, sådan ser man i dag Sisyfos i en hastigt skiftende iscenesættelse, der improviseres i overensstemmelse med modens omvæltninger fra uge til uge, og hvis formål det er at skjule teatrets død i dette ords uheldbredeligt barokke betydning. Det var naturligvis det, Pirandello gjorde: det døde teater anbringes på scenen som på en katafalk, og det er selve teatrets død, der med et fantastisk taskenspiellerkneb skal skjule sandheden om sig selv. Et andet dygtigt stykke taskenspiellerkunst er den brechtske fremmedgørelse, der, under foregivende af sandhed, gør den teatraliske dobbelthed fuldstændig og anstrænger sig for at gøre den udholdelig på et tidspunkt, hvor den ikke mere kan bæres. Det er hyckleri i anden potens, der stiller sig selv til skue og ved dette raffinement vil opfattes som alvor.

Men Brecht er også, om ikke opfinder af, så i det mindste den officielt anerkendte ansvarlige for en anden terapi, der anvendes på teatrets lig for at få det til at se levende ud, en terapi hvis egentlige fædre er jesuitterne, med den forskel at disse ikke så meget tænkte på at redde teatret ved hjælp af ideer som på at redde ideerne gennem teatret. Men i virkeligheden er princippet det samme: eftersom vi mangler tro, så lad os bruge de ideer, som »Vox populi, vox Dei« ustandselig gentager, og derved skabe et bånd mellem os og publikum. »Brechtismen« er ifølge Brecht dette: lad os sætte den ideologiske journalistik i scene i det traditionelle sceniske rum ved at sætte alle sejl til. Eller også lad os indgyde aktuelle ideologiske temaer i dramatiske værker, der er overleveret os fra fortiden. Det er klart, at for Brecht, der er en ægte kunstner, om ikke en ægte revolutionær, var det et middel til at få teatret til at leve »endnu en lille stund, hr.





Halsflugningen af Johannes Døberen - fragment af et billede af Giovanni di Paolo, Siena-skolen, det 15. århundrede.

EN STRØM AF BLOD

(Illustrationen s. 8).

To stænger er blevet revet ud af fængselsvinduet, der fungerer som skarpnetterblok, men som på en mærkelig måde også er blevet et alter. Bøddelen, der er præst uden at vide det, har lige hugget hovedet af Johannes Døberen. En romersk soldat lægger med en omhu, som var det en hellig handling, hovedet på et fad, før han skal bringe det til Herodes.

Scenen er et ritual med dobbelt betydning: for det første har det en umiddelbart indlysende betydning: det er en sort messe, et djævelsk offer, som Herodes i sit hovmod yder til ære for sig selv. For det andet har det en skjult betydning: det er foregribelsen af offeret på korset og den kristne messe, der er tilbuddet om Kristi blod og legeme. At den religiøse følelse her er forankret i de mest oprindelige dybder af følsomheden kan man finde bevis for, blot ved at se at maleren, da han malede denne traditionelle scene, ubevidst lader en meget tydelig synsassociation af kastration skinne igennem. For at fornemme denne scenes religiøse dimension må man også huske, at Sankt Katerine af Siena i samme periode begejstredes for en dødsdømt, som havde han været Kristus, ledsagede ham på skafottet og kyssede hans afhuggede hovede, alt imens hun vædede det med glædes- og ømhedsårer. For hende som for Giovanni di Paolo er den dødsdømtes ydmygelse og hans blods udtømmelse tegn på den guddommelige tilstedeværelse. Der kan ikke være nogen Tilstedeværelse eller Hellighed uden brud, sønderrivelse eller blodsudgydelse.

Dette billede er et bevis på, at Gud er levende i Siena i det 15. århundrede.



Sankt Ignatius af Loyola.

SANKT IGNATIUS AF LOYOLA (1491-1556)

Sankt Ignatius er sommetider blevet sammenlignet med Lenin. Sammenligningen duer ikke, men er såre fristende. Lenin skabte et parti, der på én gang var militær og kirke, og som sikrede den russiske revolution mod kontrarevolutionære angreb. Sankt Ignatius skabte i det 16. århundrede, på et tidspunkt, hvor den katolske kirke var truet fra alle sider, dels af den protestantiske splittelse, dels af de tyrkiske angreb i Middelhavsområdet, en religiøs orden af en helt ny karakter, hvis umiddelbare og åbenlyse mål ikke alene var kontemplation, men også handling i kirkens og Guds tjeneste. Ordenens medlemmer, der er underkastet en streng disciplin, optrænes moralsk og intellektuelt til overalt og under alle omstændigheder at være virksomme soldater i kampen for Romerkirkens genoprettelse og fremgang. - Jesuitterne, der var fremragende pædagoger, fik i løbet af få år eneret på undervisningen af børn fra de betydningsfulde kredse i det katolske Europa. Som prædikanter udformer de en ny slags kirke, der kunne samle masserne og direkte lade dem høre Guds ord. Som skriftefædre for konger og fyrster spiller de en politisk rolle på det europæiske plan og vier sig undertiden med held til arbejdet med at forstærke enheden i den katolske blok. I deres egenskab af udmærkede skribenter og videnskabsmænd trænger de ind i de intellektuelle miljøer og bestræber sig på at lede tidens store ideologiske trætter i retning af den katolske tro. Som missionærer lykkes det dem at vinde indpas i Kina, hvor de skaber en praktisk syntese af confucius'ske og katolske ritualer; hvis modstanden fra andre religiøse ordener og det pavelige forbud ikke havde afbrudt deres forehavende, ville Kina sandsynligvis i dag have været katolsk. Den kinesiske kejser, der blev stærkt betaget af pater Ricci, en strålende astronom, var for sit vedkommende parat til at acceptere kompromis'et. Vi kender også deres forbavsende landevidninger i Sydamerika. Man må sige, at jesuitterne lige fra begyndelsen af det 18. århundrede har været det katolske Europas ballast og drivkraft. - Hvorfor fik de denne forbavsende handlekraft, denne forbløffende evne til at tilpasse sig hvorsomhelst og under alle forhold? Alt dette fik de fra en lille bog, skrevet i 1548 af Ignatius af Loyola, deres grundlægger, hvori han giver summen af sine erfaringer som en handlingens og mysticismens mand. Bogen hedder »Åndelige øvelser«. Øvelsernes originalitet i forhold til andre arbejder om mysticismens teknik, består i, at de kuldaster den sædvanlige metode; de andre mysticistiske fremgangsmåder stræber efter at frigøre mennesket fra den jordiske foretagsomhed for at lede ham imod tilbedelsen og hengivelsen til Gud. Sankt Ignatius vil gøre kontemplationen til en omvej, der fører til handling. - For ham er Gud den styrende vilje i det historiske forløb, og handlingsmennesket må lære at give afkald på sin egenvilje for hengivent, men mandigt at identificere sig med den guddommelige vilje. Det kristne menneske er for Sankt Ignatius en soldat, gennem hvilken Gud handler i tiden. Forbilledet for denne handling, der er sat i gang af den guddommelige vilje og ikke af en særskilt vilje, er Kristus. De vigtigste tekniske forskrifter i »Øvelserne« tager altså sigte på at den kristne skal nå frem til en identifikation med Kristus, der er den faderlige viljes udøvelse. - Disse forskrifter taler stærkt til fantasien: det gælder især om mentalt at iscenesætte de vigtigste begivenheder i Kristi liv, at se dem med alle deres detaljer (genskabelse af stedet), at levendegøre dem med alle vore sanser (sansekoncentration), at være til stede i disse væsentlige scener for at genopleve dem som forbilleder for handling og tankevirksomhed. Enhver kristen bør blive agerende med den største af alle agerende som forbillede, nemlig Kristus. Og han må bevise sin efterfølgelse i den historiske virkelighed. Når han i fantasien har genoplevet Kristi liv, bør han genopleve det i tiden lige indtil offeret og døden på korset. - Man ser, hvilken livskraft jesuitterne har kunnet øse af denne metode, og man ser også hvor stor indflydelse den har haft på kunsten. Kontrareformationens maleri, skulptur og arkitektur bliver under jesuitternes direkte eller indirekte indflydelse troens hjælpetropper: De opbyggelige billeder bliver en omvej, som ånden må følge før den handler. Især teatret modtager en afgørende påvirkning fra jesuitterne, som ønsker at gøre scenen til en parallel til den åndelige scene, som »Åndelige Øvelser« havde foreskrevet. Hele barokkunstens livskraft bærer præg af den jesuitiske indflydelse: en fantasi, der er opflammet af Kristi og martyrernes eksempel, understøtter en vilje, der stræber mod handling og som er ubøjelig, fordi den føler sig identisk med den ubøjelige og guddommelige vilje.

bøddel«. For størstedelen af hans disciple drejer det sig som oftest om at pynte lidt på en kedsommelig ideologi til storforbrug med laset, men endnu fængslende flitterstads fra et teater, som man bryder sig pokker om.

Forøvrigt er det aktuelle ideologiske teater, der er glemst somt selv over for sin brechtske oprindelse, alvorligt truet på sin venstrefløj af gadedemonstrationen. Denne gadedemonstration stræber, på grund af et afdriftsfænomen, som man endnu ikke har studeret tilstrækkeligt, efter at blive et organiseret skuespil, nok formløst, men et skuespil, der er dømt til den teatraliske dobbelthed på grund af den opmærksomhed, der rettes mod det fra journalistikken, radioen og fjernsynet.

En anden kunstig genoplivelsesmetode, som synes langt mere effektiv, er at gøre som filmen og knytte teatret til den erotiske dramatik, hvis store mestre er Sade og Krafft-Ebing. Der er der i det mindste en gud, så primitiv som man kan ønske det og ekstra livskraftig, fordi den så længe har været undertrykt: Eros eller måske Dionysos. Det er vanskeligt at placere folk som Arrabal eller Jean-Jacques Lebel, der, når lejlighed byder sig, fristes til at vise deres smag for det ideologiske teater eller gadedemonstrationen. Men alligevel skulle deres tilbøjelige snarere føre dem i retning af eroticisering af teatret. De kunne skabe en slags Commedia dell'arte, hvis scenarier skulle bygge på de forskellige varianter af seksuelle perversioner ved at påberåbe sig den freudske fortrængning eller Georges Batailles transgression. Det ville iøvrigt være mere hæderligt, for at retfærdiggøre Arrabals scenarier eller Lebels happenings, at minde om Grand Guignol-traditionen, om »gotic tale« overført til Boulevardteatret eller om strip-tease-cabaretten i »Crazy Horse Saloon«-stilen end at tale om nogensomhelst teori.

Men ligesom det ideologiske antiteater er stærkt truet på sin venstrefløj af gadedemonstrationerne, der er i kameraernes søgelys, er også det erotiske antiteater truet på sin højrefløj af særforestillingen for lukkede døre eller af den pornografiske film (herunder medregnet dens variant »underground«). I sammenligning med en særforestilling i rosa eller blå balletstil eller nøgenseancer med partnere i kød og blod eller endog i sammenligning med en god pornografisk film

er det arrabalske drama og de lebelske happenings kun fattigmands voyeurisme. På dette område sejrer den professionelle prostitution, der understøttes af rige mæceners formue, altid over nostalgiske amatørers lusede improvisationer over erotisk selvbetjening. Og så skal man endda være lykkelig, hvis ægte torturseancer med professionelle SS'ere ikke skal komme og konkurrere effektivt med de scener, hvor den sado-masochistiske neo-naturalisme tilbyder et naivt publikum slagtervarer.

Under alle omstændigheder har det politiske teater og det freudiansk-pornografiske teater, hvad enten de anfører ideologiske eller erotiske forbilleder, et hovedtræk fælles, som i det væsentlige gør dem identiske med det famøse borgerlige teater, som de rakker ned på uden at vide, hvad det drejer sig om: de påberåber sig begge en systematisk og forudbestemt dramaturgi, og de kræver af såvel skuespillere som tilskuere, at de skal gøre sig til ét med dette færdigprodukt som vi, trods vor uvilje, må give prædikatet »kulturelt«. Det er en »mass media« kultur, men trods alt en kultur i den betydning at den er bygget på en ubodelig skilsmisse mellem dens selvstændige og forstenede eksistens og dem, som taler om den og omsætter den i handling uden nogen alvorlig indre trang. I bedste fald appellerer et teater, der bygger på iscenesættelse af en ideologi eller af erotik, til et område af tilskuernes psykiske erfaring og virkelighed og bekræfter på den måde hans »sindssyge« under påskud af at befri ham fra den i en fremtid, der altid forbliver usikker.

Endelig har vi set the Living Theater gennemrejse Europa og ligesom Euripides' Bakkantoptog sprede extase, begejstring og rædsel omkring sig. Hvorfor denne fortryllelse? The Living Theater har æren af at bringe alle ideer på torvet på én gang: det spiller det ideologiske kort ud samtidig med det erotiske, det hælder snart mod Grand Guignol og erotiske afskyeligheder (Frankenstein), snart mod manifestet eller endog mod den ideologiske demonstration (Mysterier) eller det lykkes det med en kraftanstrengelse at kombinere de to: så har man noget, der bærer navnet **Antigone**, det vil sige Sofokles gennemset og korrigeret af Dracula, og Brecht tilpasset af W. Reich og T. Leary.

The Living Theater er ikke, til trods for hvad man skulle

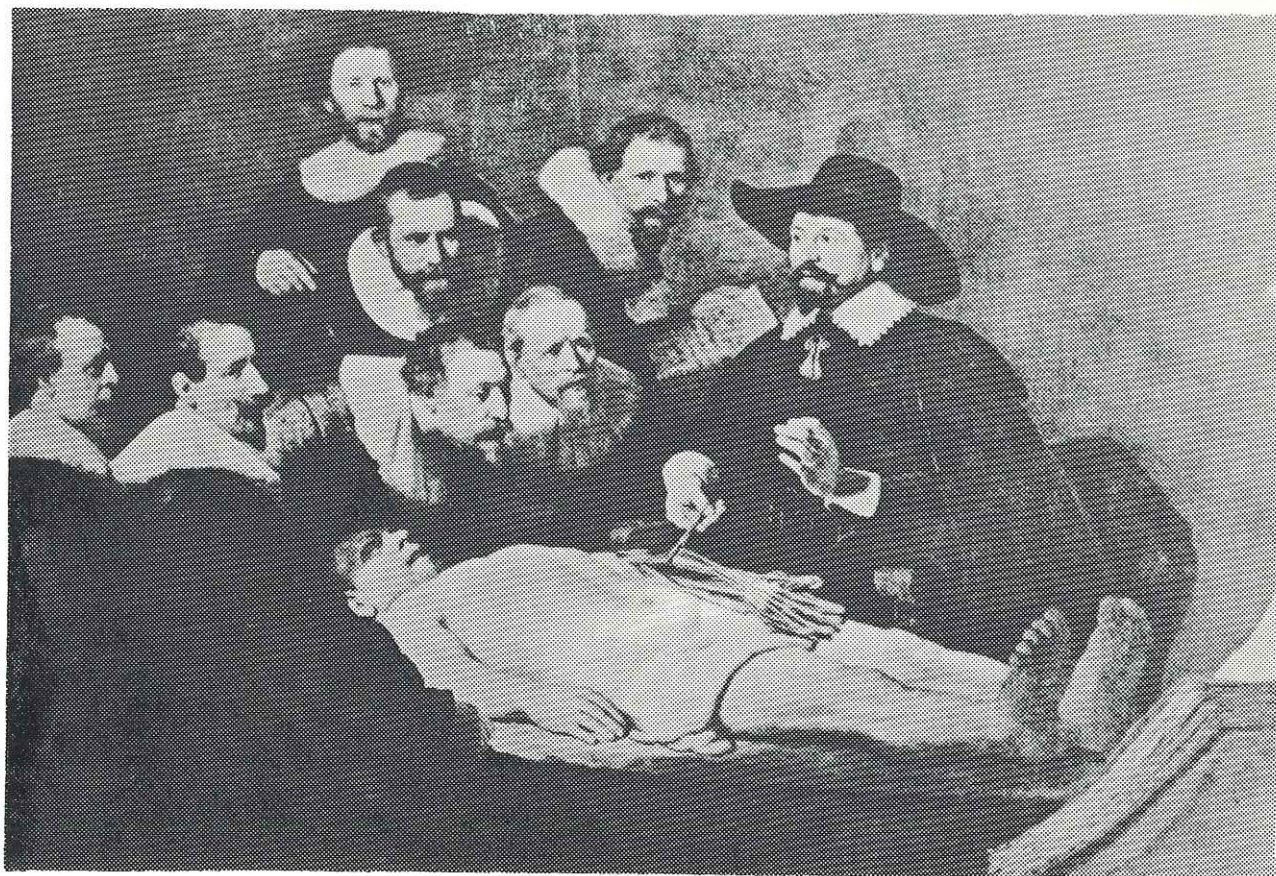
REMBRANDTS ANATOMITIME SET SOM MODSÆTNING TIL RUBENS' KRISTI GRAVLÆGGELSE

Rembrandt og Rubens stammede begge fra Nederlandene. Men Rembrandt er født og har gennemløbet sin udvikling i den del af Nederlandene, som havde befriet sig fra det spanske og katolske åg for at blive en uafhængig stat, Holland. Rubens er født og opvokset i det katolske Flandern, der var regeret af en spansk guvernør. Rembrandts berømmelse nåede, mens han levede, næppe ud over Amsterdam, og der døde han endog i elendighed og glæmsel. Rubens var en personlighed af europæisk format, lige så meget diplomat som maler. Og hans malerkunst, der er et typisk udtryk for barokken, stiller sig villigt i fyrsternes og Romerkirkens tjeneste. Omend Rembrandt ikke kunne lade være med at beundre maleren Rubens' overordentlige tekniske færdighed, måtte alt i mennesket Rubens' personlighed og i den officielle veltalenhed, i hvis tjeneste han stillede sit talent, byde ham stærkt imod. Man kan føle kontrasten mellem de to livsværker ved at stille Anatomitime (Rijksmuseum, Amsterdam, dateret 1656) ved siden af Rubens' Kristi Gravlæggelse (Liechtenstein-samlingen, Vaduz, ikke dateret, men malet senest kort før 1640). Rubens' billede er en efterligning af et berømt maleri af Caravaggio, der behandler samme motiv (Rom). Men den flamske maler ændrer scenen ved at lægge vægt på den teatraliske patos, der kan fange en tilskuers sanser. Josef Arimathias, der bærer Kristus, vender sig direkte mod tilskueren, som ville han opfordre ham til medlidenhed og anger. Billedet svarer til en prædiken om Kristi død, som alle mennesker er skyldige i, eftersom han, der er Gud, er død som et menneske blandt mennesker for vore synders skyld. Kristi legeme, der er så tungt, at det synes at skulle drage disciplene og de hellige kvinder ned i gravens gabende afgrund, hvor tilskueren allerede befinder sig, svarer til en oratorisk udrivelse af voldsomste virkning. Alt i dette billede tilstræber at vise tilskuerens skyld og nødvendigheden af hans omvendelse til den katolske tro. - Anatomitime synes at være Rembrandts tilintetgørende svar på den slags gejstelige propagandasmøder. For det første vil billedet intet bevise: det søger ikke effektiviteten, det begrænser sig til at vise en gruppe mennesker hentet fra dagliglivet i Amsterdam med en kunstnerisk frigjorthed, der foragter praleri. Det er ikke en tale eller prædiken, det er en kendsgerning, et maleri, som er vidnesbyrd om en anden kendsgerning, nemlig doktor Deymans anatomitime. Vi befinder os ikke i den tvivlsomme situation, som en tilskuer må føle sig i, når han er underkastet et hemmeligt overtalelsesforsøg; vi kan frit betragte og tænke hvad vi vil ud fra den kendsgerning, som er stillet os for øje. Allerede denne oplevelse er befriende. Denne kendsgerning er et videnskabeligt forsøg, der foretages under ledelse af en videnskabsmand: alt foregår i forstandens klare lys, vi iagttager og konstaterer. Kroppen, som ligger der for vore øjne, er ikke mere en retorisk figur, hvis imaginære vægt skal tvinge os til anger. Det er en vis mængde stof, hvis struktur doktoren er i færd med at analysere for sine studenter. Hvis Rembrandt alligevel har villet indsmugle en anden mening i dette billede, er det måske denne: liget har de samme morfologiske, typisk flamske træk som Rubens' mandskroppe; Rembrandt foretager på denne rubenske krop den samme analyse, som doktoren har udført på sit lig, han fremstiller dermed, ikke en retorisk frase, men døden uden fraser, trist og beskidt. Og man kan af dette billede udtrække en religiøs erkendelse, der ligger langt over den, som Rubens med alt for megen foragt for vor intelligens ville indgive os. Kontrasten mellem liget (tingen, genstanden) og doktoren, der roligt forklarer, hvad det er lavet af, taler for sig selv. Det er ikke nødvendigt at understrege meningen. Den levende ånd og det døde kød er her konfronterede, og det er vores sag at udtrække vore slutninger heraf om menneskets natur.

Rubens: Kristi gravlæggelse.



Rembrandt: Anatomitime.



have troet efter denne strålende syntese, standset på halvvejen. For at trænge endnu længere »Ned til det ukendtes bund for at finde noget Nyt« har the Living Theater i Avignon og i U.S.A. forsøgt at skabe det største mesterværk: at forene den ideologiske gadedemonstration med den ultra-erotiske happening ved at gå ud på gaden og aktivisere det ikke-eksisterende publikum ved at klæde sig af og elske for øjnene af det, alt imens de agerende midt under orgasmerne råber »Stop krigen« og »Black Power«. Trods denne yderligtgående sammenblanding, som gør Living Theater uendelig sårbar over for de intellektuelle moderetninger og den internationale »avant-garde« slogans, er det den forbindelse, som det søger at fastholde og fuldkommengøre, mellem dets nomadetilværelse og de forestillinger, det viser, der gør, at Living Theater er et betydningsfuldt fænomen i den aktuelle krisesituation. Den forståelige begejstring, som Living Theater vækker, kommer af, at enhver af dets forestillinger synes at være en fest, som stammen holder for sin egen skyld ligesom ethvert primitivt samfund og for såvidt også ethvert civiliseret, – en fest som tilfældigvis overværes af tilskuere, der er kommet fra nabolandsbyerne, men som under alle omstændigheder ville finde sted, også uden dem. The Living Theater er altså frem for alt en livsform, hvori teatret er integreret som en slags hygiejnisk »potlach«, og dets vægring ved at skille teaterlivet fra stammelivet forankrer the Living Theaters forestillinger i dets kollektive livs virkelighed og giver dem en ubestridelig ægthed. Det kedelige er blot, at eksperimentet så at sige ikke lader sig gentage: de talrige mere eller mindre hippieagtige stammer, der oversvømmer de fem kontinenter holder også fester, men de er ikke så heldige at have så bemærkelsesværdige og uegennyttige professionelle teaterfolk blandt sig som Beck og Malina.

Alligevel er the Living Theaters forestillingers oprindelig et udpræget indavlsfænomen; i spillets detaljer og i den for hyppige gentagelse af de samme forestillinger kan man uden vanskelighed læse stereotypien, bevægelsernes mekaniske karakter og især den enkelte skuespillers adspredte dobbeltholdning overfor det kollektive partitur.

Da er det, at en herre, klædt i sort som direktøren for et begravelsesvæsen, er begyndt at aflægge os mere og mere hyppige besøg fra Øst. Han kommer og besøger os med en lille sennepsfarvet bog, hvori hans tanker bliver indført under en beskeden titel: **Towards a Poor Theatre**. Han er undertiden alene, undertiden ledsaget af dem, som han kalder sine »medarbejdere«, som en kirurg der taler om sit følge. Også de er beskedne folk, der tilbyder et begrænset publikum foruroligende forestillinger, som alle straks kvalificerer som avant-garde, sandsynligvis ironisk ment, thi man finder deri nøjagtig det modsatte af, hvad der almindeligvis går under dette navn blandt os.

Når ballonfarerne i Jules Vernes romaner finder ud af, at deres gasballon er revnet, kaster de al ballasten over bord for at forsøge at genvinde højde. I en nødsituation foreslår Grotowski først lige så kirurgiske redningsforanstaltninger. Han fjerner alt det, som i teatret er arvegods fra barokteatret, maskinisternes, dekoratørernes og musikernes teater, hvis mere eller mindre åbenlyse ærgerrighed lige fra Teatro Barberini i det 17. århundredes Rom til Wagner i Bayreuth og hans utallige mere eller mindre bevidste disciple i det 20. århundrede, har været at skabe en syntese af alle kunstarter i et **gesamtkunstwerk**. Tilbage er kun det væsentlige: et rum, skuespillere og tilskuere. Lad os i forbifarten nævne, at denne »forarmelse« af skuespillets materielle betingelser intet har at gøre med den moderne ynkverdiggørelse, der bare er det omvendte af pragtudfoldelse. At erstatte guld med bly, fløj

med sækkelærred ændrer intet ved forestillingens væsen: det afslører i det højeste den dårlige samvittighed, der må plage et teater, der kun formår at forny sig på overfladen. Grotowskis fattigdom er ikke en stil, men en etisk holdning, en askese.

Intet kan altså mere forhindre tilskueren i at koncentrere sin opmærksomhed om skuespilleren. Og den samme askese som viste sig i scenens renselse for alle tilfældige elementer, gentager sig her. Hele arven fra barokskuespilleren, kostumer, sminke, masker, retorisk »actio« baseret på imitationen såvel på det stemmemæssige som på det bevægelsesmæssige område, alt hvad der i virkeligheden tjener til at »iscenesætte« noget andet end skuespillerens egen krop og danner hans opdigtede dobbeltgænger, alt dette er strengt og radikalt fjernet af Grotowski. Heller ikke her må man forveksle denne asketiske vilje med de moderne udslag af barokteatrets sidste forfaldstid: det er ikke tilstrækkeligt at anbringe et hvilket som helst individ på scenen, der måtte have lært at opføre sig over for et publikum som man gør på gaden blot for at slippe uden om retorikken. Thi gaden er fuld af dårlig retorik i uigenkendelig kladdeform, men dog retorik. Avantgarde-teatret glemmer alt for ofte, at fornægtelsen af den akademiske retorik kan munde ud i dagligdagens retorik, der er så meget mere uudholdelig som den anser sig selv for at være udtryk for spontanitet.

Værket er der, det eksisterer. Det bringer styrken i en stringent form i samklang med en uudslukelig livskraft, som det henter i den kendsgerning, at det sammenfatter samfundets og den enkeltes eksistensberettigelse. Dette værk er en handling, som har været under overvejelse i lang tid og som endelig udføres fuldt bevidst uden tøven eller forbehold. Denne handling, der udspringer af levende menneskekroppe, er indskrevet i dem og over dem, dens bestemmelse er at blive oplevet af dødelige tilskuere. Vi er her i hjertet af Grotowskis dramatiske kunst: hans forestilling om skuespillerhelgenen.

Dette paradoksale begreb forsoner i sig to udtryk, som lige siden antikken uophørligt har stået som modsætninger og ustandselig har fortrængt hinanden uden nogensinde at kunne forenes. Dette levende begreb, skuespillerhelgenen, må nødvendigvis minde om et af de centrale motiver i barokteatret, nemlig beretningen om **Sankt Genest, skuespiller og martyr**, der flere gange er behandlet i det 17. århundrede, af jesuitterne på latin, af Lope på spansk og af Rotrou på fransk. Genest begynder som professionel skuespiller, virtuos i fortolkningen af roller, der beskytter ham mod at kende sig selv. En dag bringes han til at spille rollen som en kristen, der er viet til martyriet, for kejser Diocletian. Og den dag identificerer denne hedning sig så fuldstændigt med sin kristne maske, at denne viser ham hans rette kald; han tager sin rolles tro til sig, pådrager sig kejserens vrede og dør som martyr. Oprindelig var denne hagiografiske beretning en fuldendt illustration til kirkens lære om teatrets væsen: modsætningen mellem komedianten Genest, der er berøvet sit eget jeg, og Sankt Genest, der er vendt tilbage til sin oprindelige identitet som Guds søn gennem sin identifikation med Kristus, tjente som sindbillede på kontrasten mellem den hedenske teatraliskhed og kristendommen. I det 17. århundrede eksisterer denne betydning endnu, men kun tilsyneladende. Thi selve det på teatret at fremstille denne historie om en skuespiller, der giver afkald på teatret, skabte nok en æstetisk svimlen, der var forførende dejlig for baroktidens følsomhed, men fordærvede også i bund og grund den oprindelige mening med denne omvendte skuespillers martyrium. Sankt Genest kunne virkelig kun fremstilles af en skuespiller, for hvem

denne rolle blot var endnu en maske. Og derved blev selve maskefaldet temaet i en hellig maskerade. Barokteatret nærmer sig her sin yderste grænse, sit uoverstigelige problem: på barokscenen bliver endog sandheden tilskyndelse til en iscenesættelse af illusionen og løgnen.

Det er ikke tilfældigt, at navnet **Sankt Genest, skuespiller og martyr** i vore dage er kommet til ære og værdighed gennem Sartre, der bruger det som titel på sit omfangsrige essay om Jean Genet; det er ikke blot en åndfuldhed: grundbegrebet »uredelighed« tillader filosofen i et nyt sprog at genoplive den gamle gejstlige analyse af teatret som stedet for en dæmonisk splittelse mellem at være og at synes; og Jean Genet, den sidste af de store dramatiske digtere i barokteatrets tradition, bliver for Sartre symbol på den umulighed det er for skuespilleren der er bundet til sin maske, at nå frem til ægthed.

Den både teoretiske og historiske betydning af Grotowskis værk kommer netop af, at han forsøger at slippe helt væk fra det gamle dilemma, som fortsat hviler tungt på det moderne teater som en uafrystelig forbandelse, fordi dets forbillede og problematik i virkeligheden stadig er barokteatrets, og det dør af denne konflikt. Grotowskis skuespiller forsøger ikke længere at konkurrere med virkeligheden, enten for at efterligne den eller for at bevise at efterligning er umulig. Han går ud fra det **der er**, uden ydre henvisning til noget fortidigt eller fremtidigt, ideelt eller materielt. Det som **er** vil sige hans levende krop i rummet sammen med andre levende kroppe. Og når han én gang har gennemført den askese, der er nødvendig for barokkulturens arvtagere for at nå frem til blottelsen af dette at **være der**, når han blot én gang har følt sig i stand til at påtage sig denne tilstand uden anger eller samvittighedsnag, da kan han lade sig selv spille i en tilstand af skabende passivitet, han kan lade de reelle kræfter spille, som **er der** i hans krop og i hans psyke, og som higer efter at manifestere sig. Skabelsestilstanden er en tilstand af hellighed, når den går ud fra denne mangel på intellektuel forsættelighed, denne viljeløshed og denne fornægtelse af tilpasning, for at lade ske hvad der må ske.

I denne tilstand skifter selve illusionen mening. Hos Stanislawski f. eks. holder skuespilleren en kunstig blomst i hånden med lige så stor bevægelse, som havde det været en rigtig blomst. Hans erindring søger tilbage til det biografiske øjeblik, hvor han har holdt en rigtig blomst i sin hånd, og han gen-skaber dette øjeblik. Hos Brecht holder skuespilleren den kunstige blomst i hånden uden nogen synlig bevægelse, i en symbolsk holdning, som henviser tilskueren til tanken om en verden, der er berøvet sin oprindelige friskhed.

Hos Grotowski holder skuespilleren intet i hånden, men han leger med sin hånd som om den er en blomst, hvis stængel er hele hans krop, og dermed anskueliggør han, at den manglende blomst er legemligt til stede i hans kærlighed. Illusionen anvendes ikke mere som et middel, den afvises ej heller systematisk, men opfattes i sig selv som en handling, et skabende grundlag for skuespillerens **væren til stede**; skuespilleren søger ikke at bedrage tilskueren med hans eget behov for at bedrage sig selv.

Man kunne føle sig fristet til at opstille Rembrandts mesterværk »Anatomitime« – med dets polemiske sigte mod barokkens teatraliskhed under alle dens former – som et symbol på Grotowskis forestilling »**Den standhaftige Prins**«. Men symbolet ville være ufuldstændigt dækkende: thi Rembrandts kirurg ofrer for at afsløre sandheden om det Rubenske legeme det liv, den varme og det frie spil, som trods alt – selv overført til barokkens formsprog – levendegjorde Rubens' nøgne legemer. Man måtte finde et sindbillede, der

hverken ofrede livet eller sandheden. Og det er betegnende for nyheden i Grotowskis værk, at et sådant sindbillede ikke eksisterer. Hos Grotowski er teatrets blottelse ikke et »ecce cadaver«, men et »ecce homo«, det er en overvindelse af de problemer, som renæssancens hedensk-kristne kultur har givet os i arv: han viser os mennesket i dets helhed, levende, nutidigt, med alle sine sanser rettet mod livet »hic et nunc«, et menneske der igen vender sig mod sine skabende kræfter, der var blevet ødelagt af de sociale, juridiske og kulturelle rollers forstening.

1) Ordet **histrio** stammer fra toskansk, hvor det betyder mimedanser, eller måske fra navnet på en berømt etrusk danser, som hed Hister.

2) TTT 7, **Towards a Poor Theatre**, side 117.

Le THEATRE en Pologne

mensuel consacré au théâtre polonais

chaque numéro contient des informations courantes sur la vie théâtrale en Pologne, des revues de la presse théâtrale polonaise et des publications relatives au théâtre, une chronique des premières, un article ou un essai consacré aux problèmes du théâtre ainsi que de nombreuses illustrations

spécimens sur demande

abonnements:

Autriche: Verlags- und Kommissionsbuchhandlung Rudolf Fischl, Wien 1, Schönlaterngasse 13 ★ Belgique: Agence et Messageries de la Presse, 34 Rue du Marais, Bruxelles 1 ★ Canada: European Publishers Representatives, Inc., 36, West 61st Street, New York, N. Y. 10023 ★ Danemark: Munksgaard Ltd., Prags Boulevard 47, København S ★ R.F.A.: W. E. Saarbach GmbH, 5 Köln 1, Getrudestr. 30 ★ Finlande: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 2, Helsinki ★ France: Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne, 111, Rue Réaumur, Paris 2e ★ Pays-Bas: Meulenhoff and Co. N.V., Beulingstraat 2, P.O. Box 197, Amsterdam C ★ Italie: Libreria Commissionaria Sansoni S.P., Via Lamarmora 45, Firenze ★ Japan: Maruzen Company Ltd., 6 Tori-Nichome, Nihonbashi, Tokyo, P.O. Box 605, Tokyo-Central ★ Norvège: Narvesens Litteratur Tjeneste, P.O. Box 115, Oslo ★ Suisse: Pinkus and Co., Zürich 1, Froschaugasse 7 ★ Suède: AB Nordiska Bokhandeln, Drottninggatan 7-9, Stockholm 1 ★ Etats-Unis: European Publishers Representatives, Inc., 36, West 61st Street, New York, N.Y. 10023 ★ Pologne: Entreprise d'Exportation et d'Importation »Ruch«, Warszawa, ul. Wronia 23.

publication du Centre Polonais de l'Institut International du Théâtre paraissant depuis 1958

Varsovie (Pologne), ul. Moliera 1