

Om skådespelande och rampfeber

AV EDMUND BERGLER

Edmund Bergler (född 1899 i Østerg - död 1961 i USA) har været ansat ved universitetet i Wien og blev efter immigrationen til USA i 1938 tilknyttet New York Psychoanalytic Institute. Edmund Bergler har publiceret adskillige bøger og afhandlinger om psykologi.

© The Psychiatric Quarterly Supplement - 1949

Ett mycket egendomligt faktum kan antecknas inom skådespelarpsykologin: populära och psykoanalytiska tolkningar sammanträffar. I vanliga fall står dessa båda »förklaringar» mot varandra, och denna diskrepans bidrar ganska mycket till den populära missuppfattningen att analys är en hånets och sofismens vetenskap, som bara vill konfundera lekmanen. Vad beträffar skådespelandet tycks emellertid den makroskopiska synen identisk med den mikroskopiska. Det är visserligen sant att analysen använder flera intellektuella uttryck som förklaring men när de reduceras till ren engelska så samtycker både den folkliga uppfattningen och den analytiska »tolkningen» om att skådespelaren bubblar över av exhibitionism, eftersom detta är den föregivna basen för hans talang och kall. Båda är överens om att skådespelaren vill visa upp sig och är en »pajas».

Frågan uppstår: Är den folkliga uppfattningen så klarsynt, eller är den vedertagna analytiska tolkningen så naiv? Under tecknade författare tror det senare.

Först och främst representerar spel en sublimering. Men sublimering är ett högst komplicerat fenomen i vilket den ursprungligen förträngda önsknigen aldrig direkt kommer i förgrunden. Tvärtom är det som förefaller vara »slutprodukten» resultatet av en serie psykiska omvägar, kompromisser, motkompromisser, som uppnåtts under »samvetsstridens» förlopp. Enligt författarens mening¹) är det sublimerade varken den ursprungliga id-önsknigen eller försvaret mot id-önsknigen, utan **försvaret mot försvaret mot en konflikt som historiskt sett hade sitt ursprung i en id-önskning**. Med andra ord, sublimering är inte barn utan barnbarn till den ursprungliga konflikten – ett barnbarn som gjorts oigenkännligt genom plastikkirurgi till på köpet. Härav följer att var och en som i sublimering ser ett direkt uttryck för förträngda tendenser är lika långt från spåret som den som förväxlar barnbarnet, förskönat genom plastikkirurgi, med farfaderns bror.

De »fem lagren» i sublimering är: Lager I, **slutresultat** av en infantil **pregenital** och **libidiniserad** konflikt; Lager II, första super-ego förebråelsen och vetot; Lager III, första försvaret från det omedvetna egot; Lager IV, förkastelse av försvaret, ett andra veto från super-egot; Lager V, andra försvaret från det omedvetna egot, obestriddligt därför att det är inneslutet i termer av vad som socialt gillas och accepteras.

Kraften bakom denna seger över super-egot härleds ur den sublimerandes **inre aggression**. Härav följer att neurotiker är

dåliga sublimerare helt enkelt för att distributionen av aggression är ofördelaktig: Nästan all aggression koncentreras i super-egot som använder den till att prygla egot med. Vid hälsa, eller vid artificiellt framkallad hälsa (framgångsrik analys), är maktbalansen annorlunda, nu använd i två syften: Att uttkämpa »samvetsstriden» på ett mera framgångsrikt sätt och uppnå realistiska mål som ingår i individens kamp för en plats i solen.

I skådespelarens fall är händelsesekvensen som följer Hans (hennes) önskan då han ger sig in på sublimering är **inte alls exhibitionism**, utan en modifierad slutprodukt av den motsatta tendensen: **voyeurism** (tittande). Författaren har upprepade gånger²) betonat att en del av den skopofila instinkten kan användas som försvar mot den andra. Detta är sant trots det faktum att voyeurism ensamt (enligt författarens åsikt) är en avledning av en ursprunglig drift³) och exhibitionism bara ett försvar; sedan båda etablerats används den ena som försvar mot den andra.

Det material som går in i Lager I av skådespelarens (eller skådespelerskans) sublimering är **inte** den »ursprungliga» voyeurismen. I litteraturen är man överens om att voyeurism först är narcissistisk själv-voyeurism. Bara sekundärt inkluderas andra föremål i voyeurismen. Härav följer att voyeurismen i Lager I (»Jag vill titta på min mors bröst, kropp – senare fars penis») redan är en eftergift åt den verklighetsavskräckande narcissistiska koncentrationen på sig själv. Detta bekräftar det föregående påståendet att det »material» som träder in i sublimationen **inte** är en direkt id-önskan.

Schematiserat visar skådespelarens sublimering medan han spelar dessa fem lager i ultra-rapid under det analytiska mikroskopet: Lager I, »Jag vill vara en voyeur på mor, far (senare på intimiteter dem emellan)»; Lager II (första super-ego vetot), »Du har inte rätt att titta på mor, far»; Lager III (första försvaret från ett omedvetet ego), »Jag är varken voyeur eller intresserad av att vara det; jag vill visa upp min egen kropp»; Lager IV (andra förebråelsen från super-egot), »Att överträda uppfostringsbud genom exhibitionism är också förbjudet»; Lager V (det omedvetna egots andra försvar), »Jag är varken aggressiv i exhibitionism eller en voyeur. Jag vill vara en snäll pojke (flicka), vara socialt inriktad och ge andra människor nöje.» Detta femte lager och **bara** detta lager är sublimering.

Jämför det naiva i föregående förklaringar om exhibitionism med denna slutsats: Att skådespelaren uppför sig som en »pajas» är i **försvaret**. Han är omedvetet glad att dra uppmärksamheten till detta faktum (även om han gör sig löjlig) därför att exhibitionism är hans inre sköld och försvar mot den djupare förträngda voyeurismen. Han tar, åter omedvetet, gärna »skulden för det mindre brottet»⁴).

Vad räddar skådespelaren av sina tidigare önskningar? Han ville bli voyeur; han fick som »billigt köp» – exhibi-

tionism. Denna substitutiva njutning har emellertid en liten räddande gunst: Vi vet från Freud att alla exhibitionister åtnjuter ett dubbelt nöje. Vid sidan av det direkt exhibitionistiska uppnås också ett voyeuristiskt nöje genom omedveten identifikation med åskådaren. Genom sin voyeurism tittar han på sig själv.

En motsägelse kvarstår: Hur är det möjligt att sublimeringen i skådespeleri inkluderar rester av den ursprungliga önskan som t.o.m. föregår Lager I, dvs., **narcissistiskt självbettande**? Detta händer aldrig vid sublimering. Ändå tycks det hända här. Motsägelsen är falsk som den följande diskussionen visar. Det är sant att skådespelaren genom omedveten identifikation med åskådaren tittar på sig själv. **Men skådespelaren representerar inte sig själv utan snarare den roll han spelar.** Hans tittande som substitution (via åskådaren) är inte själv-voyeurism utan snarare tittande på andra.

Detta anknyter till de genetiska aspekterna av problemet. I alla manliga och kvinnliga skådespelares barndom som författaren har analyserat (något över ett dussin) var en specifik situation för handen. Fastän indicierna är för små för att man skall kunna generalisera är de stora nog för att man skall kunna misstänka mer än ett slumpartat sammanträffande. **Denna situation inbegrep tittande på någon sexuell scen som lämnade dessa barn så skyldiga och förvirrade att de förminskade sin skuld genom att dra slutsatsen att »allt detta inte är verkligt utan lek.«** I stället för att fly in i avpersonalisering flydde de in i ett aktivt upprepande av det passivt upplevda »overkliga«. **Det overkliga – det skuldförminskande alibit – blev ledmönstret.** Inte ens det var tillräckligt: alibit förstärktes genom exhibitionism som sattes in i stället för det ursprungliga tittandet **på andra**.

Detta förklarar skådespelares vanliga »improduktivitet«: De skapar inte de karaktärer som de personifierar; de bara spelar dem. Alibit betyder: »Författaren är skyldig, inte jag.« Skådespelarens produktivitet visar sig bara i återskapandet (och det finns originalitet i olika versioner) av en karaktär. Ändå tillåter återskapandet skådespelaren att verka oskyldig vis-à-vis sitt inre samvete: **»Andra gjorde det.«**

Det ligger ironi i konstaterandet att »för skådespelaren är låtsasvärlden riktig.« Ironin är att bakom denna »lek« ligger hela fasan hos barnet som räddade sig självt från en »otrolig« fasa, som det upplevt genom tittande, genom att devaluera den till en »pjäs«. Enligt författarens åsikt är ingen analys av en skådespelare som drabbats av rampfeber fullständig och säkrad från ett senare uppdykande av symptomet utan att man arbetar ut denna infantila voyeuristiska fasa. Detta betyder att åtminstone »täckminnena« måste återfinnas.

För att citera ett exempel: En skådespelerska hade upptäckts av sin mor när hon var tre och ett halvt år gammal och kikade genom nyckelhålet på ett gästande pars intimiteter hemma hos hennes föräldrar. Modern förebrådde skarpt barnet, som efter att ha dragit sig tillbaka svarade: »Varför, vad är det för fel med det? Jag ville bara se hur **de** lekte – tittar inte du på **min** lek med stenblock?» Naturligtvis är ett sekundärt »täckminne« inbegripet här; de ursprungliga voyeuristiska scenerna går tillbaka till det orala stadiet som bara kan rekonstrueras från oral fruktan.

I allmänhet är vi relativt sällan i position att **uttryckligen** kunna slå fast i en viss typ av strävanden vilka **specifika** situationer som tvingade dess medlemmar in i det speciella själv-valda yrket. I skådespelarnas fall kan vi, tror författaren, göra just detta. Två specifika erfarenheter och deras bestämda förlängningar möts: Ökad barnskopofili konfronterad med specifika voyeuristiska upplevelser har en traumatisk effekt. För att motverka den effekten förklaras den observerade

scenen vara »overklig«. Denna »overklighet« som passivt upplevts upprepas senare aktivt och gör den lille tittaren till en stor exhibitionist med det inre alibit: »Jag är inte skyldig.«

När kommer rampfeber? **Varje** skådespelare har ett stort paket av det att bära. Ytligt sett gäller fruktan exhibitionismen: Att glömma replikerna, att »fastna«, att göra sig löjlig. Djupare analys bevisar att detta är en yttlig hägring och ett försvar.

Erfarenhet av alla typer av människor som lider av fruktan har övertygat författaren om att **neurotisk** fruktan bara hänger samman med **psykisk masochism**⁵⁾. Under trycket av ett samvetsveto utförs ett intrapsykiskt konstgrepp av den intrapsykiske »advokaten«, det omedvetna egot, för att hjälpa sin »klient i svårighet«. **Skulden** accepteras men för det »mindre brottet«, **pseudo-aggression**; och **scenen förläggs utåt**. Härav följer att den neurotiske som lider av fruktan uppför sig som om han vore skyldig till »aggression« och faran låg utanför. Allt detta »manipuleras« naturligtvis utan hans medvetna vetskap.

Vi ser att den neurotiker som har rampfeber tycks vara rädd för exhibitionistiska faror: I grunden för att **visa fram** nederlag (glömma repliker, göra sig löjlig etc.). Men nu ser vi i sublimationstabellen att exhibitionism i spel motsvarar Lager III, det första aggressiva försvaret. Det är därför helt på sin plats att om super-egots »vedergällning« sätter in i neurosen, försöker egot utkämpa detta slag, inte i den inre fästningen utan på de yttre murarna – på den avlägsna försvarslinjen. Detta är vad som verkligen sker!

Med andra ord: Genom att ta på sig skulden för **pseudo-aggression**⁶⁾, undviks den huvudsakliga faran, behovet att redovisa för psykisk masochism, den »dödliga faran«.

Vad som ligger till grund för denna masochistiska fruktan kan bara upptäckas om man har någon vetskap om infantil fruktan. Hela »septetten av babyfruktan«⁷⁾ kan mobiliseras: fruktan för att svälta, ätas upp, förgiftas, kvävas, huggas i stycken, drickas upp, kastreras.

Allt detta låter mer eller mindre »långsökt«. Emellertid överensstämmer det med kliniska fakta. Författaren analyserade en gång en hämmad radioskådespelare som var rädd att stå ansikte mot ansikte med mikrofonen. Han hade givit upp sitt yrke, arbetade i underbetald ställning i ett annat fält och tvingades indirekt av sin hustru att börja i analys. Det visade sig att flykten från mikrofonen föregicks av flykt från scenen. Patienten hade börjat sin karriär som scen-skådespelare och hade »bytt« på grund av neurotiska, inte realistiska skäl, till radio. På teatern utvecklade han patologisk rampfeber och var rädd för att glömma sina repliker; med det föregivna skälet att undgå faran gick han över till radion där rollerna kan läsas. Han fruktade televisionens kommande där den »fördelen« skulle gå förlorad. Många element i hans neuros – förutom de tydligt skopofila – pekade i riktning mot en oral regression; dessa kan inte omtalas av diskretionsskäl. För våra nuvarande syften är två av patientens påståenden viktiga. Det första var ett minne som hängde samman med början av hans rampfeber, eller snarare en blick av ett »intryck« som patienten kallade det – men ändå viktigt nog för att förträngas. Tanken var denna: »Det kom för mig en kväll medan jag var på scenen och väntade på min stickreplik att om man ser på de två gallerierna i mörkret påminner de en om en öppen mun färdig att »uppsluka en««. Det andra påståendet som denna gång inte var förträngt var en beskrivning av inlärandet av en roll under den fas i analysen där han på nytt kunde återuppta sin radiokarriär. Patienten sa: »Medan jag lärde mig min roll hade jag känslan av att någon vill tvinga någonting ned i min strupe och att jag gör

våldsamt motstånd.» Patienten satte inte denna observation i samband med det faktum att »smälta« sin roll var hans »bröd og smör« som **påtvingades** honom av den »grymme« analytikern i överföringsrepetitionen.

Den vacklande basen till skådespelarens sublimering förklarar varför **varje** skådespelare lider av – åtminstone – spår av rampfeber. Skådespelaren (av båda könen) är **en av de »räddaste«** människor man kan möta i något yrke: T.o.m. hans försvarsexhibitionism spelas **incognito**; han har aldrig helt återhämtat sig från sin infantila fasa, och är aldrig säker på **om hans inre samvete skal acceptera försvarsmystifikationen**. Härav följer att den vanliga anklagelsen mot skådespelare att de »inte har någon personlighet«, att de är »tomma säckar« som kan modelleras till vilken form som helst, via hysterisk identifikation, inte är berättigad. Att ständigt gömma sig bakom någon annans »personlighet« är deras huvudsakliga inre försvar; det faktum att de kan lugna sig själva genom »incognito exhibitionism« är snarare ett heroiskt exempel på att vissla i mörkret – eller, mer exakt, i den dunkla scenbelysningen. T.o.m. tittarsituationen spelas om fast tvärtom: Åskådarna är i mörkret som det tittande barnet en gång var som baby. Härav följer att skulden slängts om: »Andra, inte jag, tittar.»

Skådespeleri och rampfeber har, enligt författarens åsikt, tolkats oriktigt som båda hänförde sig till exhibitionism och oïdipal kastration. Inte mindre felaktiga, åter enligt författarens åsikt, är tolkningarna som hänför sig till tre typiska

händelser i några skådespelares och skådespelerskors liv: deras homosexualitet⁸⁾, deras masochistiska äktenskap⁹⁾, och deras psykopatiska drag¹⁰⁾. Alla tre är oralt betingade. Särskilt grotesk är flykten in i skilsmässa och »affärer«. Som med alla psykiska masochister som lever under »allmänhetens ögon«, kommer den masochistiska skådespelaren och skådespelerskan i större trassel på detta sätt än genom rampfebern som är deras »privata helvete«.

1) Först konstaterat i: **Om femlagerstrukturen vid sublimering**. Psychoan. Quart., 14:1, 1945. Tryckt igen i: Samvetsstriden, Ch. VIII, Washington D.C. 1948.

2) Först konstaterat i: **Depersonalisationsmekanismen** (i samarbete med L. Eidelberg.) Int. Zeitschr. f. Psychoan., 1935. Fortsättning i: **Ytterligare depersonalisationsstudier**. Opublicerat manuscript.

3) E. Simmel har påpekat att voyeurism är en oral avledning.

4) Att acceptera skulden för det »mindre brottet« vilket resulterar i en inre förflyttning av skulden tycks författaren typiskt för varje neuros. Se **Grundneurosen**, Grune & Stratton, New York. 1949.

5) Se **Grundneurosen**, Kap. 3 (De nio grundpunkterna för varje neuros) och Kap. 7, sid. 87-97. För ytterligare utveckling se: **Boken om fruktan**, Linacre Press. Under utgivning.

6) Enligt författarens åsikt har neurotiker i sin neurotiska sektion av personligheten bara pseudo-aggression till sin disposition. Se **Samvetsstriden**.

7) Se: **Grundneurosen**, sid 19 följ.

8) Se: **Grundneurosen**. Kap VI, No 12-13 (Manlig homosexualitet och lesbisk).

9) Se: **Skilsmässa hjälper inte** (Harper 1948) och **Konflikt i äktenskapet** (Harper 1949).

10) Se: **Grundneurosen**. Kap VI, No 1 (Den orala karaktärsneurosen).



TTT7

Jerzy Grotowski

Towards A Poor Theatre

263 pages, 97 illustrations, d. kr. 51

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

Irwing Wardle
The Times

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