

Fysisk Träning

AV JERZY GROTOWSKI

Nedanstående är den sista i en rad föreläsningar, hållna vid Brooklyn Akademien i New York, den 6 december 1969. © 1970, Jerzy Grotowski. All återgivning, även delvis, är förbjuden.

Begreppet träning skiljer sig i enlighet med olika slags föreställningsarter. Således beror frågan: »vilka typer av övningar bör det finnas?» på den skapande tendensen inom teatern.

*

När man talar om träningen tänker man att den bör bestå av ett slags gymnastiska element och rörelser som skall uppöva en viss skicklighet. T.ex. i fråga om pantomimen, att den bör utgöras av en viss mängd gestuella tecken, som kallas »rörelser»; de repeteras och genom de här repetitionerna kan man tillägna sig dem så att de verkar som ett personligt uttryck för den som arbetar med pantomim. Det är fallet med den klassiska pantomimen. I den klassiska österländska teatern, t.ex. Peking Operan, Kathakaliteatern i Indien eller den japanska No-teatern (där är den mycket mera begränsad än i Peking Operan) existerar verkligen ett slags teckenalfabet, kroppens tecken. I Europa säger man nästan alltid »gestens tecken», vilket inte är helt exakt. De är också »gester» men inte enbart det, utan också vissa betydelsefulla kropps-rörelser och -ställningar, samt en viss mängd vokala tecken.

Det är här som problemet uppstår: hur skall skådespelaren lära sig denna mängd av tecken och behärska dem? För det är inte tjugu eller trettio tecken, utan hundratals tecken. I den österländska teatern består skådespelarens träning av ett dagligt arbete där tecknen behärskas så att de inte skall glömmas; vidare behärskar han en naturlig kroppslig skicklighet så att han kan utföra tecknen utan att kroppen gör motstånd; sedan försöker han undvika en kroppslig blockering, vad tunghet och tröghet beträffar. Han gör en hel serie övningar som kallas »akrobatiska» för att frigöra sig från dessa naturliga blockeringar vi är pålagda av rummet, gravitationen, o.s.v.

*

Den österländska teatern är en förebild för alfabetets teater. Liksom i en viss utsträckning den europeiska pantomimen. Det är föreställningsformer där skådespelarna har uppnått en relativ yrkesbehärskning och där de stora skådespelarna gör intryck av att vara trollkarlar. De är till den

grad herrar över sina kroppar, i yrkesmässigt hänseende, över själva språket, att de ger intryck av ett mirakel. Men samtidigt är det till en viss grad sterilt. Man kan ändra teckenkombinationen, bokstäverna i detta alfabet, men det avslöjar inte den mänskliga personligheten, d.v.s. skådespelaren som mänska. I den österländska teatern där det inte finns någon regissör, är det tiden som har klargjort tingen.

*

Dessa föreställningar går igen under seklernas lopp och sonen övertar faderns plats. Han upprepar samma roll med samma tecken. Måhända kommer han att företa vissa ändringar, ändra två eller tre tecken, ersätta dem med andra och i det ögonblicket säger de förvånade åskådarna: »han har gjort en stor revolution». Utan tvivel har skådespelaren en personlighet, sin egen charm, sin egen skicklighet, men å andra sidan, hur skall jag säga det... förekommer ingen beaktelse i det här. De är personer av stor värde. De europeiska skådespelarna borde se de österländska klassiska teaternas skådespelare för att verkligen förstå vad det vill säga att arbeta, att verkligen vara förberedd, verkligen finnas till för yrket o.s.v. Å andra sidan har det sina rötter i en totalt annorlunda civilisation, och det som är väsentligt för vår konst, d.v.s. vårt intima uttryck av oss själva, existerar inte där. Kanske förekommer där ett visst uttryck för mänskosläktet och t.o.m. för folket, av en viss folklig tradition eller av en elit. Där finner man vissa mänskliga typer som »den store mandarin»... men i själva verket är de inte individuella skapelser utan kollektivtyper. I den klassiska österländska teatern är träningen mycket fast. Man måste upprepa för att inte glömma och för att behärska de kroppsliga tecknen, man måste även utveckla en extrem skicklighet. Man måste vidare överskrida gravitationens och rummets gränser.

*

I pantomimen finns samma problematik i fråga om träningen. Vi kan ställa oss frågan: kommer detta slags arbete att utveckla kroppens levande impulser? Nej, det som är mycket intressant är, att flere pantomimskådespelare som är utomordentliga har blockerad röst, ty denna typ av behärskad rörelse som tillämpas i arbetet, blockerar impulserna. Rösten är en förlängning av kroppens impulser. I den klassiska österländska teatern kan skådespelarna använda rösten med stor perfektion, med den är alltid oäkta. Det har man utan tvivel gjort helt medvetet: I detta slags teater har arbetet ett mål och en stor ärlighet.

Nu de europeiska skådespelarna. Hur går de till väga i det förberedande arbetet inom den s.k. »dramatiska« teatern? De flesta gör ingenting, d.v.s. de repeterar och de spelar. Avsaknaden av träning angreps av Stanislavski som föreslog förberedande övningar som han kallar »training«. Om det inte var spel-etyder, så var det övningar för att utveckla kroppens, röstens och artikulationens egenskaper. Stanislavski trodde att skådespelaren måste utföra olika former av gymnastik, fäktning, en smula akrobatik. Den som tvekar när han skall utföra en stark bragd som medför en viss risk i akrobatiken kommer att tveka inför höjdpunkten av sin roll.

Stanislavski föreslog för sina skådespelare övningar som skulle utveckla de dagliga handlingarna, som t.ex. att arbeta med föremål, utan föremål, skriva med en penna, utan att ha den i handen, skriva på ett imaginärt papper, skriva ett brev med all nödig precision, med en penna som inte finns, på ett papper som inte finns. Det var en kär idé hos Stanislavski att man bör göra övningar av det här slaget. I den teater han praktiserade skedde detta nog så medvetet och verkningsfullt. Då skådespelarna ville uppföra sig på scenen som i det verkliga livet hände det ofta att de bara imiterade de små handlingarna i livet, och allt det här kommer mycket snabbt att förlora sin precision. De har t.ex. en penna i handen – en existerande penna – men de handskas med denna penna – hur skall jag säga det? – i allmänhet. Det är inte en penna att skriva ett konkret brev med, utan alltid bara en sorts rörelse. Man utför denna rörelse på ett oorganiserat sätt, t.o.m. med ett konkret föremål, ett reellt föremål, i en reell situation.

Stanislavski observerade att om man studerar de enkla handlingarna, måste man studera en hel serie ännu mindre handlingar. Man måste veta hur man skall ta pennan, om den är tung eller lätt, hur man skall röra den, hur man skall spänna vissa delar av handen så att den inte faller, hur man sedan skall handskas med den när man skriver, hur man skall stöda den en smula; efteråt lägger man eller lägger man inte märke till hur man skriver. Om man först gör allt det här utan penna och därefter tar pennan för att använda den, om man på nytt lägger den till sidan och skriver med en penna som inte finns, undrar man: »Ja, man borde spänna här en aning. Och hur skall man göra det här? Så här. Och nu måste man stöda«. Således utvecklar man precisionen i de vardagliga handlingarna.

Nu är det inte en enkel handling att skriva med en penna. Det är en hel serie: 10 – 20 – 30 små handlingar som ger till resultat denna större handling: skrivandet. Om skådespelaren har studerat detta utan föremål kan han sedan handskas med det existerande föremålet, men allt detta är redan fyllt med precision. Han mister inte en enda av dessa nästan mikroskopiska detaljer, vilket faktiskt ger ett intryck av den expressivitet, som i livet finns av sig själv. Stanislavski föreslog att skådespelarna skulle göra detta med olika föremål: ta upp stolar som inte finns, obefintliga böcker, studera en imaginär bok, ta på sig kläder som inte finns, klä av sig. Allt detta för att utveckla precisionen i de vardagliga handlingarna.

Då en person har studerat en konkret sida av yrket för att uppnå precision och genom denna precision fruktbarhet, följer sig andra bakom sitt namn och gör någonting som till synes är likadant, men som i verkligheten är ofruktbart. Man träffar på stora specialister: De imiterar tingens yttre och undviker alla svårigheter som ligger i grunden. Det är som frestelsen att uppnå psykiska höjdpunkter genom LSD. De säger: »Man måste känna föremålet, ty Stanislavski har förelagt oss att känna föremålet«. »Tag pennan«: skåde-

spelaren tar pennan, släpper den, håller i den till det ögonblick han verkligen fått en känsla av pennan. Allt det här är meningslöst ty det är inte precis. De gör det på samma sätt utan penna: »Tag inte pennan, utan återfinn pennan i er hand, berör den«. Jag lägger märke till skådespelarens hand och jag ser att han utför handlingen helt oprecist. Men man lägger ingen vikt vid det, ty man säger: »Det är intrycket av föremålet som är viktigt«. Alltså hypnotiserar de sig själva, i betydelse av ett visst psykiskt bedrägeri och de tror att det är att arbeta. Det är inget arbete alls. De försöker ge intryck av att de berör föremålet, och hela kärnan i Stanislavskis hårda arbete, där han verkligen tvingade skådespelarna att behärska de små handlingarna har gått förlorad, fallit i en psykisk plasma, i intrycken av, eller »känslan av föremålet«, »intrycket av föremålet«, »man känner«... »man känner«... Allt detta är gjort i Stanislavskis namn.

*

Stanislavski har som den första lagt märke till, att skådespelaren som har rampfeber har en viss del av kroppen, särskild för var och en – som är alltför spänd. Det kan smitta på hela kroppen. Det finns skådespelare som är så spända att de nästan inte kan handla mera. Stanislavski observerade att spänningen alltid börjar på vissa delar av kroppen: t.ex. i pannan finns det några muskler som spänner sig; i ett annat fall är det i ryggen eller i benen, etc. Han bad då skådespelaren att upptäcka den speciella punkt, som för ens vidkommande utlöser hela spänningsförloppet.

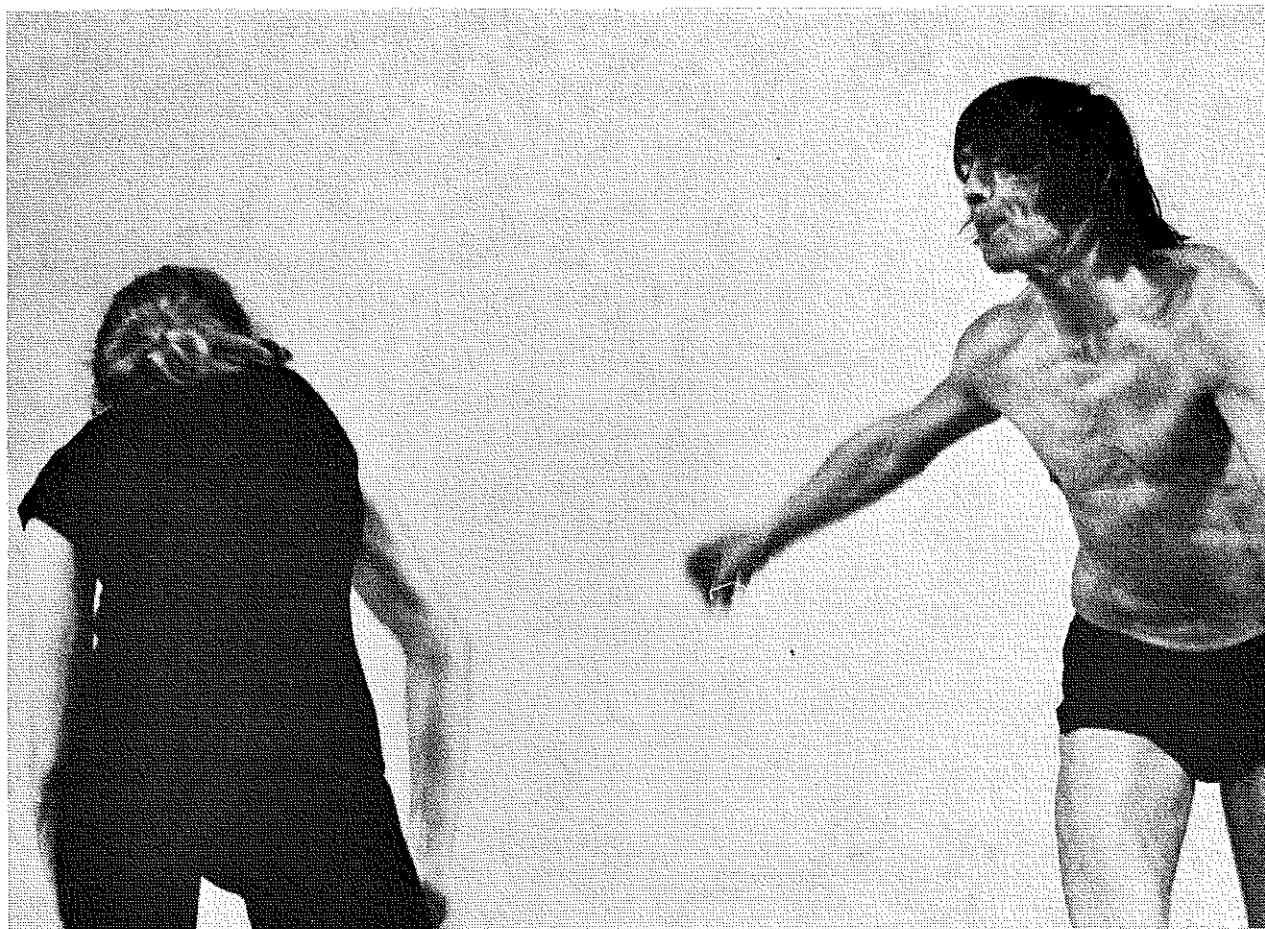
Denna tes är säkert helt riktig på det professionella planet. Den kan breddas genom följande observation: det finns också skådespelare som har en avspänningspunkt. Om de befinner sig i ett oäkta psykiskt tillstånd förorsakat av rampfeber eller ett slags professionell hysteri, så avspänner de sig för mycket på vissa punkter av kroppen och blir t.o.m. slappa som en näsduk.

*

I Stanislavskis fall var forskningen alltid mycket precis och riktad mot den punkt där det onda börjar. Han gav exemplet med katten. Katten är alltid avspänd men inte avspänd till döds. Den är avspänd med möjligheten att utföra ändamålsenliga och snabba rörelser. Dvs. den mobiliserar sin muskulatur i den grad det är nödvändigt och inte mera.

Så föreslog Stanislavski t.ex. att skådespelarna skulle inta en ställning på en stol och sedan spänna av alla muskler som inte är nödvändiga för att hålla ställningen: för att inte ändra denna ställning och för att inte falla. Han sa: det är exakt det ni gör i det dagliga livet, men om ni är på scenen kommer ni att spänna er mycket mera. Alltså bör man först eliminera den överflödiga spänningen som inte behövs för denna typ av handling eller precisa ställning. Sök sedan efter utgångspunkten till er onaturliga spänning, man måste finna denna punkt. Skådespelarna i den europeiska eller amerikanska teatern har alltså genom denna ryktbarhet runt Stanislavskis namn hört talas om problemet med avspänningen.

Inom den medicinska psykoterapin började man använda sig av olika avslappningssystem en aning före det andra världskriget och i betydligt högre grad efter det. Det fanns flere skolor; den mest kända är Schulz' som kallas »autogen träning«. Denna avslappningsskola grundades genom iakttagelser av Hatha-Yoga. Stanislavski sysslade själv en aning med Hatha-Yoga och studerade avslappningspro-



Alla bilder i denna artikel är fotografier ur filmen »Träning på teaterlaboratoriet i Wrocław«, som är närmare omtalad på sid. 43 i detta häfte. Ryszard Cieślak demonstrerar fysisk och plastisk träning.



blemet under dess inflytande. Men han tillämpade inte Hatha-Yoga på sina skådespelare. Schulz' »autogena träning« var ett system för att uppnå ett slags psykisk harmoni (att vara avspänd i psyko-kroppslig bemärkelse), verkingsfull för många människor i vår civilisation, som är alltför spända, alltför nervösa, alltid tvungna att skynda sig. Den »autogena träningen« är inte en imitation av Hatha-Yoga, vilket alltid skulle vara fel, ty skillnaden mellan civilisationerna är alltför stor. Det är snarare en europeisk version rotfastad i europeiska sammanhang och forskningar.

Den medicinska avslappningen började bli mycket känd. Själva Hatha-Yoga var mycket på modet i Europa efter det andra världskriget. Många falska profeter föreslog då för skådespelarna en undermedicin: att slappna av. Dessa gjorde det med en sorts stolthet. Nu iakttar vi i flere teaterskolor hela världen elever som ligger på golvet, som slappnar av. De intar särskilt den ställning som i Hatha-Yoga kallas »Shavasana« det vill säga »likställningen«, utan att veta att det är en likställning. I verkligheten tränar man sig bara till ett slags visnande eller kraftlöshet i kroppen. Man iakttar dessa elever som rör sig i slow-motion, med nästan öppen mun och händer som hänger som döda föremål. De promenerar och tror att det skall frigöra uttrycket. De tror också att de skall uppnå utomordentliga psykiska tillstånd. I själva verket kommer de att stimulera olika slag av kraftlöshet. Därefter skall de uppträda. Några blir på nytt helt spända och måste alltså åter slappna av. Andra är helt avslappnade, d.v.s. de är kraftlösa som i ett slags sömntillstånd. Allt detta gjordes i Stanislavskis namn.

Men Stanislavskis förslag var: att återfinna de punkter av felaktig spänning, göra sig av med den överflödiga spänningen (vilken var resultatet av en yrkesmedvetenhet med ett precist mål). Hans förslag har på nytt ändat i ett slags plasma av formlösa övningar, som i fallet med övningarna utan föremål. Vem som helst kan lägga sig på golvet och slappna av. Det är ett slags nöje som t.o.m. innehåller något av narcissism; alltså gör man det. Man kan göra det timme efter timme, det är ett slags alibi. Ingen fördel för yrket, tvärtom många nackdelar. Man skall göra sig av med överflödet av spänning. Måhända är det så att Stanislavski inte har analyserat problemet fullständigt, men jag är av den åsikten att han var helt medveten om livet som en cykel, en sorts ström av spänningar och avspänningar, som för övrigt är naturliga och samverkande; och man kan varken definera den eller alltid styra den.

Naturligtvis finns det ett visst överflöd av spänning att avslägsna. Också av avslappning. Överflöd av avslappning som kommer att ge upphov till en blockering av uttrycket, emedan det bara är ett symptom på förberedelse till ett hysteriskt eller kraftlöst spel, eller helt enkelt ett symptom på rampfeber. Det finns en exakt punkt som är olika hos varje mänska, där överflödet av spänning eller avslappning börjar.

*

Genom en analys av de två exempel som man kan kalla elementära för Stanislavskis teknik, kan vi se faran med träningen. I händerna på kvacksalvare kommer det som är svårt och resultatet av ett långt arbete med yrkesmedvetenhet att omformas till en viss plasma, till någonting som man

kan erhålla genast, så lätt som möjligt, i hopp om att det finns undergörande recept som kan befria oss från alla problem. Det undergörande receptet: »känna föremålet«, det undergörande receptet: »att slappna av« ... »avslappningen« eller andra. Det finns alltid och överallt denna nödvändighet och detta falska hopp att det finns recept som kan lösa alla problem vid skapandet. Sådana recept finns inte. Det enda som finns är vägar som kräver medvetenhet, mod och många små handlingar – jag vill inte använda ordet »ansträngning« – men de små handlingar som vi själva utför. Fint. Men om vi får veta att det bara finns denna väg att övergå oss själva, kan vi falla för en annan fara: d.v.s. faran att bli perfektionister. Det skall jag klargöra litet senare.

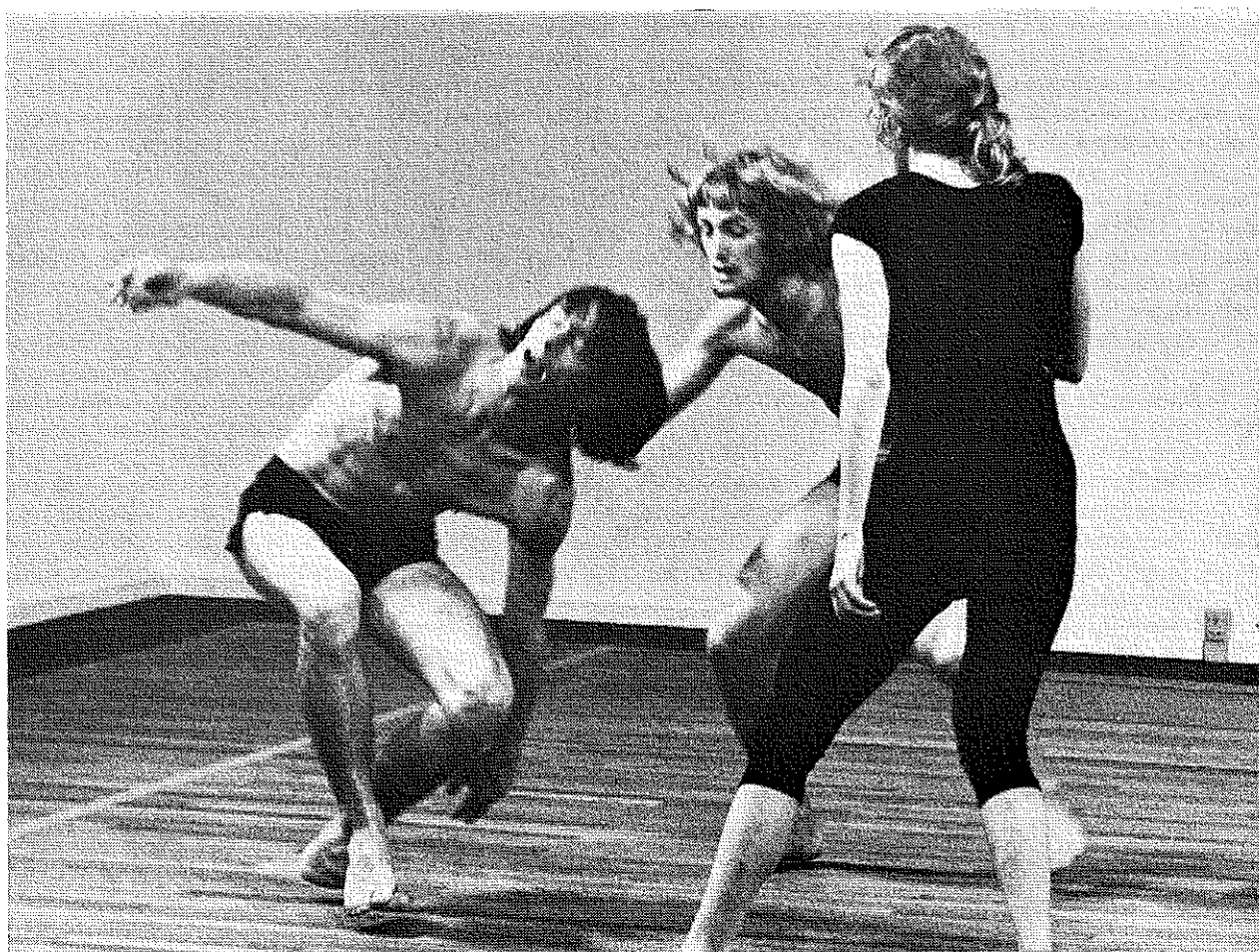
*

Jag skall återkomma till problemet med den träning som vår civilisations skådespelare har. Där har det på alla områden av skapande liv existerat begreppet om det personliga. Jag håller inte med om att en enskild skådespelare som tillämpar de olika sektorena av träningen kan utvecklas som en helhet; att skådespelaren å ena sidan måste ta lektioner i uttal, å andra sidan röstlektioner, vidare i akrobatik, i gymnastik, i fäktning, i klassisk dans, i modern dans och också element av pantomimen, och att allt det här tillsammans kommer att ge honom en fullhet av uttryck.

Denna träningsfilosofi är mäktigt populär; man tror nästan överallt att man på det sättet kan förbereda skådespelarna för skapandet, vilket absolut är felaktigt. Det besynnerligaste inom vårt yrke, det mest förvånande är att de

enkla och väsentliga sanningarna inte uppmärksammas och att man överallt upprepar samma mycket naiva misstag. Skådespelaren kan dansa, det är sant, dansa i modern eller klassisk betydelse, d.v.s. han kan utföra dansens rörelser mer eller mindre disciplinerat. Om han då skall dansa på scenen, kommer han att kunna dansa, han kommer inte att skapa sin egen dans, han kommer att upprepa en dans dikterad av någon annan.

Vidare (jag vill inte nu analysera problemet vid arbetet med rösten: Låt oss hålla oss inom det område av träningen som kallas kroppslig). Kommer han att utföra pantomimiska element, han får veta vad det vill säga att gå på stället, utföra pantomimiska tecken. Om det fanns vissa partier med pantomim i föreställningen så kunde han alltså använda sig av dem. Lägg noga märke till att man då i rollen inför något som inte är resultat av skapande, inte är personligt, men från ett annat område. Bör skådespelaren t.ex. dansa en pavane? Han kan dansa pavane. Bör han utföra pantomimiska rörelser? Han utför pantomimiska rörelser. Var är spelet? Skådespelarens skapande? Det sägs att han bör gymnastisera; han gör det, och hans kropp blir en aning mera utvecklad, och det är inte illa. Men lägga märke till det vitala, biologiska uttrycket hos personer som är mycket vältränade i gymnastisk betydelse. Är de expressiva i de riktigt små rörelser som är symptom på deras liv? Nej, de är blockerade. De ger intryck av att vara tunga, ty gymnastiken utvecklar vissa muskler, den utvecklar en viss styrka och muskulär skicklighet. Denna muskulära skicklighet kan tillämpas på ett alldeles precist område: att hoppa, att göra saltos, att springa, att ta upp tunga föremål.



Ifall en skådespelare är utbildad för detta, kan vi lägga märke till att han blivit »brabantisk« på något sätt. Det är namnet på hästar som är mycket tunga, med mycket atletiska muskler, i likhet med »kulturst«-skådespelarna. I en svår situation utstötter skådespelarna – brabanterna mycket höga skrik och blir lätt panikslagna. Det finns skådespelare som inte är »brabantiska«, utan snarare akrobater, sportsmän. De är naturligtvis starka, »maskulina« män, men allt det de gör, alla deras reaktioner är alltid avbrutna. Det är tungt, starkt, t.o.m. skickligt, men i avsaknad av detta band av nästan osynliga, levande impulser, som gör att skådespelaren är lysande, att han hela tiden säger något utan att säga det, inte för att han vill säga det, men för att han hela tiden är levande. Gymnastiken befriar inte, den låser kroppen i en viss mängd rörelser och fullt behärskade reaktioner. Men om vissa rörelser och bemödanden är väl behärskade, så är alla de andra underutvecklade. Kroppen är inte befriad, kroppen är dresserad, och det är en stor skillnad.

*

Gymnastiken kommer således bara att skapa resultat som verkar blockerande, trots det faktum att skådespelarna måste vara skickliga i kroppslig bemärkelse. Det är naturligtvis bättre om skådespelaren är blockerad p.g.a. ett överskott av skicklighet än p.g.a. ett slags total oskicklighet. Sist och slutligen är skådespelarens väg inte att träna upp vissa sektorer av kroppen, utan att befria kroppen, d.v.s. ge den en chans, en möjlighet att leva och därigenom vara lysande, vara personlig.

*

Det finns övningar som ofta kallas »plastiska« eller »gestens övningar«. Där upprepar skådespelarna inte ens samma enskilda detaljer (om de åtminstone upprepade detaljerna kunde de kanske utveckla en viss disciplin) men de upprepar en gestens estetik, rörelser som är vackra som blommor. Man använder ofta uttrycket »blomstr« i de gestuella övningarnas språk. Handen bör vara expressiv och vacker, rörelserna bör vara som en våg ... vackra ... vackra ... vacker. Man upprepar dessa ord »vacker – skön – estetisk«. Vad är det i grund och botten som tränas upp? I Majakovskis »Badhuset« frågar Pobiedonosikov regissören varför han inte gjort föreställningen med »vackra människor i vackra landskap«. Pobiedonosikov drömmer om en stor teater där man kan se »älvor, sagoväsen och sylfider« på scenen. Det är just det man lär sig genom de plastiska övningarna och man avbryter kroppens gester, vilket är mycket farligt.

*

Det finns ett felaktigt begrepp av gesten: att gesterna är expressiva händers rörelser. Det är fel att säga att det finns handrörelser som är expressiva i sig själva. Om en reaktion börjar i handen och inte inne i kroppen så är det verkligen »en gest« och det är fel: det är skådespelarna som gör det här. Om reaktionen är levande börjar den alltid inne i kroppen och slutar i händerna.

*

Angående alla dessa övningsproblem tror jag att missuppfattningen beror på det grundläggande misstaget att tro att man kan utveckla kroppens olika sektorer och att man därigenom kan frigöra skådespelaren, frigöra hans uttryck. Det stämmer inte. Man bör inte »träna«, själva ordet »träning« är inte exakt i det här fallet. Man bör varken träna i gymnastisk eller i akrobatisk betydelse, inte heller i betydelse av dans eller gester. I ett slags arbete som inte

liknar repetitionerna bör skådespelaren konfronteras med det som är det skapande fröet. Man kunde länge berätta om hur vi sökte denna sorts träning. Utan tvivel gjorde vi enormt många misstag i vårt sökande och vi var själva frestade av olika slag av misstag som kallas konventionella. När vi tillämpade t.ex. akrobatik (och detta gav inte dåliga resultat på det akrobatiska planet) gjorde skådespelarna saltos, framlänges, baklänges, men jag tror inte att detta har gett någonting väsentligt.

Om man vill ha en cirkus på scenen kan man anställa cirkusfolk som gör detta mycket bättre än skådespelarna.

*

Under vissa tillfällen i **Akropolis** forskade vi hur man kunde återfinna ett mänskligt uttryck som inte skulle verka sentimentalt i en tragisk situation: fångarna i ett koncentrationsläger. Att spela detta på känslomässiga strängar saknar både blygsamhet och proportioner. Hur skall man således finna ett kroppsligt uttrycksmedel som är tillräckligt kallt som utgångspunkt? Vi tog vissa pantomimiska element, vi förändrade dem, så att denna pantomim inte var någon klassisk pantomim. Vi bevarade de kalla elementen i pantomimen. Skådespelaren omformade dem alltid inifrån och överträdde dem genom levande impulser. Detta åstadkom en kamp mellan strukturen och de levande impulserna. Men för att komma fram till detta, arbetade vi ganska länge för att absorbera de pantomimiska övningarna. Vi bearbetade de pantomimiska tecknen till det ögonblick vi upptäckte att tecknen fungerar som stereotyper som blockerar utvecklingen av personliga impulser.

*

Låt oss nu ta som exempel de övningar som praktiserades hos oss, d.v.s. de två väsentliga typer som vi valde ut bland många andra typer och som vi i enlighet med traditionen kallar plastiska övningar och fysiska övningar. Bara namnen är traditionella, det väsentliga är annorlunda. I början när vi befattade oss med plastiska övningar – under ett visst inflytande av Delsarte – undersökte vi hur man skall skilja mellan de reaktioner som går från oss, mot en annan och de reaktioner som går från en annan mot oss: introvert – extravert. Det här medförde inte stora ting. Efter att så ha tillämpat olika typer av plastiska övningar ur kända system, Delsartes, Dalcozes och andras, började vi steg för steg ta i betraktande plastisk-övningar som en **conjunctio oppositorum**, ett motsättningarnas möte, mellan strukturen och spontaniteten. Kroppsrörelserna har fasta former, detaljer som man kan kalla former. Den första väsentliga punkten är att börja fastlägga en viss mängd detaljer och göra dem precisa. Sedan skall man återfinna de impulser som är personliga för var och en av oss, som inkarneras i detaljerna; inkarneras – d.v.s. förändra dem. Ändra dem, men inte till den grad att de förstörs. Man skall i början improvisera detaljerna i deras ordningsföljd, improvisera de fastlagda detaljernas rytm och sedan ändra på ordningsföljden och rytmen och t.o.m. sammansättningen av detaljer, inte överlagt men som en ström som dikterar vår egen kropp. Man skall återfinna denna kroppens »spontana« väg som inkarneras i detaljerna som sammanbinder dem, som överskrider dem, men samtidigt bevarar deras precision. Detta är omöjligt om detaljerna är »gestuella«, d.v.s. om de implicerar händerna och fötterna och inte är rotfästa i kroppen som helhet.

*

I klassisk dans säger man om en dålig dansör att han har en »kompensation«, d.v.s. han anpassar sin kropp då han

uppför vissa detaljer. I vårt fall upptäckte vi att »kompensationen« inte är negativ, utan tvärtom vital. Den felaktiga »kompensationen« består i lättheten att realisera detaljen. T.ex.: huvudet vrids åt vänster och skall beröra axeln, således gör man samtidig en rörelse med axeln så att den förs närmare huvudet. I det fallet har man med lätthet tillintetgjort detaljen. Den »kompensation« som är vital kan kallas kroppens anpassning, men det är ännu inte exakt. I grund och botten måste orsaken komma från kroppen då man utför vissa yttre rörelser med händerna, armarna och benen, för att sätta i gång detta i organisk betydelse.

*

All äkta reaktion börjar inne i kroppen, och det som är yttre, den detalj av övningarna som kallas »gestuell« är bara förloppets slutpunkt. Alltså är det i det inre av kroppen som det börjar, och om den yttre reaktionen inte är född i kroppen är den alltid ett bedrägeri – felaktig, död, konstgjord, styv. Det är alltså i kroppen som denna sak börjar. Men var? Exakt var? I kroppen som helhet, utanför huvudet, armarna, benen, det börjar i allt det övriga, men var exakt? Svaret kan förstås och tillämpas som ett recept. I så fall kommer det alltid att vara felaktigt och ofruktbart om man tillämpar det under repetitionerna. Men om det förstås relativt, med sunt förnuft, och enbart tillämpas under övningarna och aldrig under repetitionerna är denna upptäckt viktig. Var finns den? Det är den punkt på kroppen som vi på polska kallar »korset«, d.v.s. nedre delen av ryggraden – korsryggen – men med hela kroppen som bas. Där börjar impulserna. Man kan vara relativt medveten om detta för att deblockera den, men inte för att handskas med under övningarna och aldrig under föreställningen, därför att det inte är en absolut sanning. Hela vår kropp är ett stort minne och i vårt »kropp-minne« kommer de olika utgångspunkterna att skapas. Om vi medvetet börjar koncentrera oss på »korset« under spelets förlopp eller i skådespelarskapandet, blockerar vi redan hela »minne-kroppen«, hela »kropp-minnet«. Men emedan denna organiska bas för de kroppsliga reaktionerna i en viss betydelse är objektiv, så kommer den, om den är blockerad under övningarna att vara blockerad under spelet och kommer också att blockera de andra begynnelsepunkterna i »kropp-minnet«.

*

Steg för steg frigjorde vi en viss mängd övningar, som kallas plastiska, som gav oss möjlighet till en organisk reaktion rotfast i kroppen och som finner sin mognad i de precisa detaljerna. Kroppens spontana ström, inkarnerad i detaljerna som ändå bibehålls. Därför skall man tillsammans med skådespelarna till en början söka efter en precision i detaljerna, ty om denna precision inte existerar kan ingenting göras, då faller man alltid i ett slags plasma. I livet är alla våra reaktioner precisa detaljer. Men i livet och likaså i skapandet är det väsentliga inte att begränsa antalet detaljer. Varje sak som vi kommer att slutföra är precis. T.ex.: en ung flicka tappade ett föremål. Varför tappade hon det? En flicka svarade mig i denna situation: »jag ville ta te, och i det ögonblick då jag lyfte tekoppen märkte jag att jag började rodna. Då ville jag dölja mitt ansikte med min hand, och det gjorde att jag fällde koppen«. Alltså varje sak, t.o.m. de rörelser som gav bilden av förvirring utfördes precis. I livet och i skapandet bör ingenting vara begränsat. Det finns många detaljer som inte är begränsade, som skapas för ett ögonblick, men som alltid är precisa. Om det inte finns precisa detaljer i övningarna faller man genast i en plastism.

»Kropp-minnet«. Man tror att minnet är någonting som är oavhängigt resten. I verkligheten är det annorlunda, åtminstone för skådespelarna. Kroppen har inte minne, den är minne. Det som man bör göra är att deblockera »kropp-minnet«. Om man börjar använda de precisa detaljerna i plastikövningarna och om man befaller sig själv: nu måste jag ändra rytmen, nu måste jag ändra detaljernas ordningsföljd, o.s.v. . . ., så frigör man inte »kropp-minnet«, just därför att man befaller sig själv. Det är tanken som leder. Men om man behåller detaljernas precision och låter kroppen diktera de olika rytterna, hela tiden ändra rytmen, ändra ordningsföljden, ta en annan detalj som ur luften, vem dikterade detta i det ögonblicket? Det är inte tanken, men det är inte heller slumpen, detta hade en relation till vårt liv. Vi vet inte själv hur, men det var »kropp-minnet« som dikterade i förbindelse med vissa erfarenheter eller erfarenhetsperioder i vårt liv.

*

Det är ett alldeles litet steg för att börja inkarnera vårt liv i impulserna. På en mycket enkel nivå kommer t.ex. vissa detaljer av rörelser med handen och fingrarna – med bibehållen detaljprecision – att omformas som en återkomst till det förgångna, till våra erfarenheter av att röra någon eller smeka någon som var mycket betydelsefull för oss. På detta sätt kommer »kropp-minnet« att avslöja sig. Detaljen finns fortfarande, men den är överskriden, den har kommit fram till impulsernas nivå, till »kropp-minnets« nivå, till en motivation, om ni så önskar (men »motivation« implicerar redan en viss överläggning, ett uppdrag åt sig själv, ett projekt, inte nödvändigt här, och t.o.m. dåligt). Rytmen, ändringen av rytmen, ändringen av ordningsföljden, och sedan går detta av sig själv, »kropp-minnet« kommer att »äta upp« detaljerna som existerar till sin yttre precision, men redan som vår vitala impuls. Och vad har vi erhållit? Vi har inte erhållit, utan vi har frigjort ett frö: mellan detaljernas stränder rinner »livets vatten«, »vårt livs vatten«. Samtidigt spontanitet och disciplin. Vilket är i grund avgörande.

*

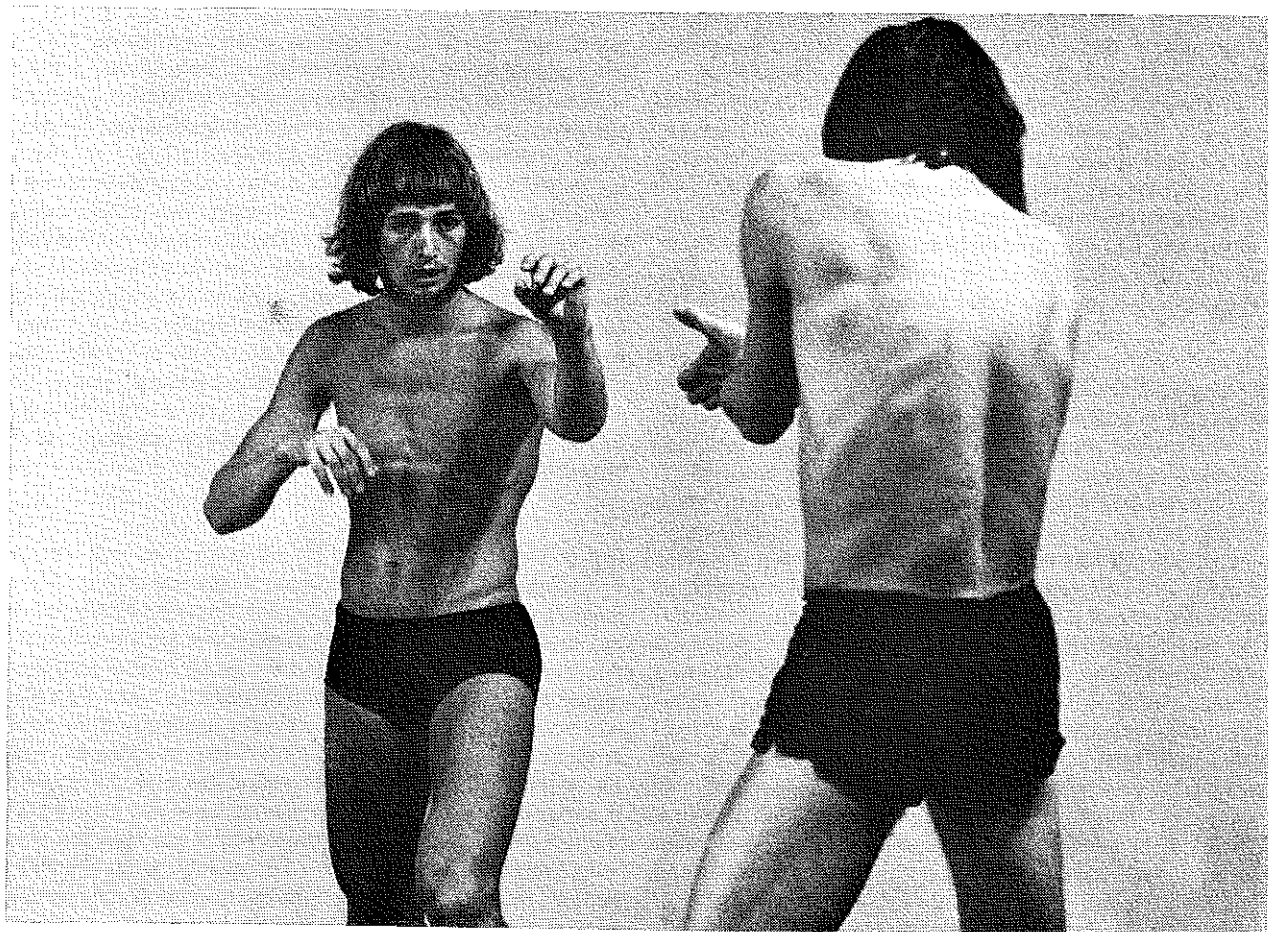
Om vi säger att det är en förening av spontanitet och disciplin – eller om ni så önskar spontaniteten och spelets struktur – eller spontaniteten och ett »partitur« – eller spontaniteten och en precision, det är en smula torrt formulerat, alltför uträknat. Trots att det ur objektiv synvinkel är helt exakt.

*

I praktiken är det en annan sak, det är »kropp-minnet« som kanaliseras på ett sätt som inte är plasmatiskt. I de övningar som kallas plastik är det precis i avseende på detaljer. I rollen är det på en annan nivå: rollens väg som är fastlagt. Men det är »kropp-minnet« som manifesterar sig. »Kropp-minnet«, helheten av vårt väsen som är minne. Men om man säger »helheten av vårt väsen« börjar man dyka ner i minnena, som i ett fiktivt land. Och av den orsaken är det riktigare att helt enkelt säga »kropp-minnet«. Man bör söka efter sanningen och inte bara efter ovanliga tillstånd.

*

Utan minsta tvivel kan man öka antalet detaljer i plastiken, man kan steg för steg finna andra i dem. Cykeln av detaljer i plastikövningarna som vi skapade, var resultatet av våra erfarenheter. Utvecklingen var som hos Darwin det naturliga urvalet och uteslutningen. Man kan börja med övningarna på en annan grund. Man kan finna ett helt annat program av detaljer, under årens lopp, otvivelaktigt,



ty detta innefattar en långvarig uteslutning av alltför konstgjorda ting, eller estetiserande som blockerar »kropp-minnet«. Det är inte typen av begynnelse detaljer som är viktig, men tingens anda.

I de fysiska övningarna följde vi på samma sätt en lång utveckling genom urval och naturlig uteslutning. Flere av övningarna baserar sig förresten på Hatha-Yoga, inte alla. Man kan använda andra slags element, men att basera sig på Yoga-övningar är inte ett misstag, för det medför vissa fördelar, trots farorna.

*

Skådespelarna har många blockeringar, inte bara på det kroppsliga planet, men mycket mera angående deras egna attityder vis-à-vis sin kropp. Man snackar om att skådespelarna lätt faller för narcissism, exhibissionism, o.s.v. . . . dessa slogan är mycket mera sanna i sin psykiska betydelse: psykisk exhibissionism, psykisk narcissism, än i kroppslig betydelse. Med undantag av vissa skådespelare och skådespelerskor som verkligen arbetar för att göra sig värdefulla och bli accepterade som kvinna eller man. Skådespelarna har sist och slutligen mycket större svårigheter med att acceptera sin kropp, än överflöd av lätthet på området.

*

Det innebär inte att man är generad över sin kropp, utan betydligt mera. Kroppen fungerar samtidigt som någonting som kanske är för dyrbart för vissa personer – men inte för andra – och som ett slags intim fiende; den kommer att skapa svårigheter, den är inte tillräcklig, den existerar inte i tillräcklig grad, den existerar för mycket. Som om alla våra motgångar och vår brist på fullhet i livet projiserats

på kroppen, som hålls ansvarig. Man vill acceptera sin kropp och samtidig accepterar man den inte. Man vill alltför mycket acceptera den och av den orsaken förekommer en viss narcissism, men i verkligheten accepterar man den inte.

*

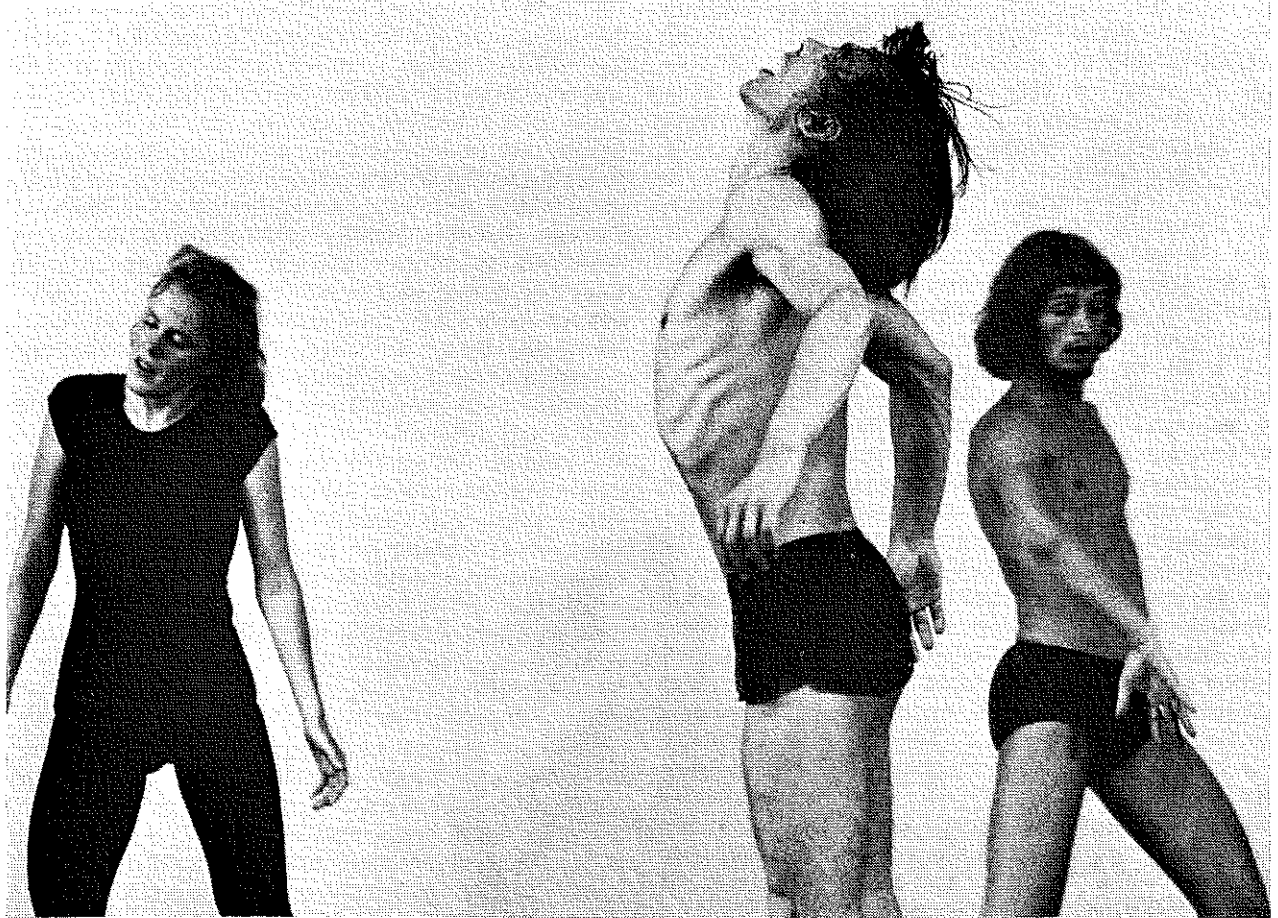
Hela tiden är man delad till sitt väsen – jag och min kropp – som två ting. Och sedan ger kroppen inte säkerhet för flere skådespelare. Skådespelarna som är inkarnerade emedan de är köttsliga är inte i säkerhet, utan snarare i fara. De har en viss brist på förtroende vis-à-vis sin kropp vilket i själva verket är en brist på förtroendet vis-à-vis dem själva, som dessutom delar.

*

Tingen är alltid rätt paradoxala. Man upprepar ofta detta evangeliska ordspråk: att man bör »älska sin nästa som sig själv«. Men man glömmer att man, i enlighet med samma definition, bör älska sig själv för att kunna älska sin nästa. Den som älskar sig själv för mycket saknar i verkligheten förtroende vis-à-vis sig själv, älskar inte sig själv. Man bör acceptera sig själv för att kunna skapa och t.o.m. leva. Nästan är nödvändig i egenskap av någon som accepterar oss, så att vi ges möjlighet att acceptera oss själva. Att inte ha förtroende för sin kropp, det vill säga att inte ha förtroende för sig själv: vara delad. Att inte vara delad, det är inte bara fröet till skådespelarens skapande, utan också fröet till livet, till en möjlig fullhet.

*

Allt det jag skall säga kommer att verka som ett slags paradox, men det är inte stilistiska paradoxer, tingen är sådana och inträffar inte på det formellt logiska planet.



Jag vet inte varför – och här kan man formulera olika hypoteser – men attityden att överskrida, gör sig utan tvivel gällande, för att man skall kunna acceptera sig själv. Denna attityd av överskridande är inte aktiv. Vissa skådespelare torterar sig själva, martyrerar sig i de fysiska övningarna; vilket inte är att överskrida emedan det är aktivt. Att överskrida, det är att inte försvara sig vis-à-vis överskridandet. Det finns någonting som man bör genomföra och som överskrider oss; t.o.m. en enkel utveckling i de fysiska övningarna, med vissa risker, naturligtvis begränsade, men de existerar och man måste ta dem; det är också möjligt att det medför smärta – det är tillräckligt att vi inte försvarar oss, utan tar risker.

*

De fysiska övningar är ett område som innebär en viss utmaning att överskrida. Övningarna bör vara nästan omöjliga att utföra för den medverkande, men trots det bör han kunna utföra dem. »Han bör kunna utföra dem«, jag säger detta i termens två betydelser. Å ena sidan bör det vara omöjligt att göra det till det yttre och dock får han inte försvara sig gentemot att göra det. Å andra sidan bör han kunna göra det i objektiv betydelse, det bör vara övningar som trots sin skenbarhet är möjliga att utföra. Varför bör detta vara omöjligt för den medverkande, och varför bör han trots allt kunna göra det? Här börjar förtroendet vis-à-vis oss själva.

En dag frågade en hedning Teofilus från Antiokia: »visa mig din Gud«. Denne svarade: »visa mig din mänska, och jag skall visa dig min gud«. Det är en fras som vida överskrider alla religiösa begrepp; jag tror att Teofilus från Antiokia den dagen överskred sitt öde som religiös och att han rörde vid något väsentligt i mänskans liv. »Visa mig

din mänska och jag skall visa dig min gud«. Samtidigt är det du, din mänska, och samtidigt är det inte du som förebild, mask för de andra. Samtidig är det du – i din natur som helhet – ditt köttsliga jag – du blottad. Och samtidigt du som inkarnerar alla de andra, alla mänskliga varelser, hela historien.

*

Om man ber skådespelaren göra det omöjliga, och om han gör det som är omöjligt, är det inte mera han – skådespelaren som kan göra det, ty det som han – skådespelaren kan göra, är bara det möjliga, det kända: det är hans mänska som gör det. I det ögonblicket rör han vid det väsentliga: det som är hans mänska.

Om man börjar göra vissa saker som är svåra, genom att »inte försvara sig«, börjar man återvinna det primitiva förtroendet vis-à-vis sin kropp, d.v.s. vis-à-vis sig själv. Vi är mindre delade, och att inte vara delad det är fröet.

*

I de fysiska övningarna bör man behålla en konkretisering av elementen, och i de plastiska övningarna en precision. Utan konkretisering börjar vi bedra, rulla oss på golvet, göra förvirrade rörelser, konvulsioner och tro att det är övningar. Man kan säga att det finns vissa problem som man kan analysera ur teknisk synvinkel, men lösningen är aldrig teknisk. Låt oss ta problemet med jämvikten, t.ex. i ställningar ur Hatha-Yoga. Man försöker, man faller, man bedrar inte, och det är synbarligen naturen själv som dikterar denna utvecklingscykel, och i ett visst ögonblick faller man. Varför rubbas jämvikten? Någonting utomstående, vid sidan av våra tankar eller vår uträknade kontroll har börjat verka eller en sorts rädsla; vi har tappat förtroendet

och faller. Vi har inte varit lydiga mot processen och i det ögonblicket förlorar vi således jämvikten, det är symptomet på det. Vi faller inte om det är vår egen natur som leder oss. Om vi ingriper utan nödvändighet, så kommer vi att falla just i det ögonblicket. Jämvikten är symptomet på det förtroende som man forskar efter i de fysiska övningarna.

*

Alla element i vår träning kan ersättas av andra. Vi har valt ut dem under årens lopp: vi har eliminerat betydligt flere element än vi behållit. Men man kan utan tvivel finna basen under andra förutsättningar. Hur kan det komma sig att »kropp-minnet« inte bara verkar i dessa övningar, utan också leder dem. Om man inte tillbakavisar det, så över-skrider man det, man finner ett visst förtroende. Man börjar leva, och nu är det redan »kropp-minnet« som dikterar rytmen, elementens ordningsföljd, deras omformning, trots att elementen förblir konkreta. De har inte fallit i en plasma.

Det rör sig inte om den yttre precision som finns i detaljerna i plastiken, men elementen är närvarande och vi dikterar inte själva denna naturliga pulsering, denna naturliga pulsering i utvecklingen. »Detta« dikterar sig, »detta« gör sig. Slutligen börjar de levande innehållen i vårt liv göra sig gällande, och nu är det rätt svårt för oss själva att säga om det är övningarna eller snarare en speletyd, om det är vår egen kontakt vis-à-vis en annan, den andra, vårt eget liv som realiseras, som inkarneras i denna kroppsliga utveckling, eller om det är »kropp-minnet« som vill leda oss i en annan riktning, mot de mänskliga varelserna, mot rymden, mot landskapet som bor inom oss, mot solen; mot ljuset, mot bristen på sol, mot bristen på ljus, mot den öppna rymden, mot den slutna rymden, utan att räkna ut; nu börjar allt vara »kropp-minne«.

*

Allt det som är uppfattat och realiserat som övningarnas teknik har inget värde. Det lärda som redan är lätt har inte mera värde. Om vi bevarar elementen, bevarar vi dem snarast som ett slags diciplin och inte som försvar mot det som dikterar »kropp-minnet« för oss, inte mot det som sker av sig själv.

*

Man kan tillägga en mängd element, man kan alltid söka nya perspektiv – man bör t.o.m. göra det – övningarna bör alltid vara ett slags kallelse till vår natur. Kallelsen bör också förnyas; men man måste behålla ett visst område som man alltid återvänder till. Utan detta hamnar man i ett kaos.

*

Nu kommer vi fram till att söka det som kunde vara en organisk akrobatik, som inte är objektivt, som inte är dikterat av vissa områden av »kropp-minnet«, genom vissa erfarenheter av »kropp-minnet«, och som skall födas av var och en och tas emot av de andra på deras sätt. Som barnen som söker hur de skall frigöra sig, hur de skall återfinna glädjen att frigöra sig från begränsningar i rymden och gravitationen, och som samtidigt inte är beräknande. Men vi leker inte barn, därför att vi inte är barn, och det finns ingen återvändo. Man kan dock återfinna motsvarande källor, eller kanske de samma, utan att spela barn, nu söka denna individuella organiska akrobatik (som är olik akrobatiken) och som hänvänder sig till ännu lysande och levande nödvändigheter, om vi inte har börjat dö, bit för bit, genom att förneka utmaningen av vår egen natur.

Det fanns talrika områden, och t.o.m. vissa träningsmöjligheter som vi övergav för att koncentrera oss på det väsentliga. Vi sökte t.ex. till en början masker för själva ansiktet, med musklerna, helt överlagt, genom en viss muskelträning i olika delar av ansiktet, ögonbrynen, ögonlocken, läpparna, pannan, allt detta: rörelserna centrifugalt, extravert, intravert, öppna – slutna. Detta gjorde det möjligt att räkna ut de olika typerna av ansikten, av masker, men egentligen var allt detta utan tvivel sterilt. Men det ledde oss till en upptäckt – som Rilke redan påpekade i sin bok om Rodin – att varje ansikte, alla dess rynkor är spåren av vårt liv. De innefattar hela cykeln av avgörande erfarenheter som oupphörligt upprepats i vårt liv, erfarenheter som livet oupphörligt har gett oss. Dessa rynkor är spåren av den reaktion med vilken vi ställer upp inför livet. De innebär »Äsch, det struntar jag i...«, eller »jag vill ändå leva...«, eller »sist och slutligen finns det ännu någonting för mig...«, eller en annan lika **oformulerad** fras som svar till världen, som skapar spåren och sedan rynkorna. Man kan läsa denna **oformulerade** formel ur en annans ansikte, och om vi i vår roll återfinner en sådan svarsnyckel, som samtidigt är förnimbar för oss, upplevd i vårt eget liv, och samtidigt sammanhängande i rollens fält, så kommer ansiktet att skapa en viss mask av sig själv.

*

Denna iakttagelse är farlig, emedan skådespelaren kan börja söka efter en formel, rentav iklädda ord och sedan anstränga sig, skynda sig att upprepa det och att söka denna typ av oäkta rynkor, söka en mask, en »roll«, en roll-slogan; lägga sitt ansikte i dagen och inte hela sitt jag. Vi övergav dessa forskningar. Vi gjorde dock erfarenheter och vi har inte nektat till att hänvisa till denna erfarenhet när det har varit nödvändigt. Man kan säga samma sak om många andra erfarenheter, andra övningar.

*

Det finns naturligtvis en funktion hos övningarna, som man kan kalla biologisk. Skådespelaren kommer att – hur skall man säga det – åldras om han inte lever, om han inte arbetar med hela sin natur, om han alltid finns till delad. Till en viss ålder existerar ännu detta livets, naturens frö som förenar oss, bortom alla delningar som pålagts oss av uppfostran och av vår egen kamp med det dagliga. Men efteråt börjar vi foga oss i tingens kyrkogård. Det är inte den s.k. definitiva döden som är problemet, utan denna död som vi pålägger oss steg för steg. Om arbetet med föreställningen, skådespelarens skapande, repetitionerna engagerar en fullkomligt, om skådespelaren avslöjar sig i sin helhet, så fogar han sig inte i tingens kyrkogård. Men de övriga dagarna fogar han sig.

*

Av den orsaken är övningarna outhärliga under de perioder man inte repeterar, då man inte spelar (i betydelse av en handling, och inte en reproduktion). Övningarna är också en bekräftelse på värden och är samtidigt bekräftelsen på vår tro och vårt förtroende. Det är inte slogan, utan upplevda värden som bekräftas varje gång.

*

»Att fullkomna sig«, varför är jag emot detta begrepp av övningar? Den som påtar sig att fullkomna sig fördröjer i verkligheten handlingen. Den som säger: »jag fullkomnar mig på det etiska området; varje dag skall jag ljuga mindre« bekräftar egentligen att han kommer att ljuga. Om vi

tänker i kategorier av perfektionism, av att utveckla oss själva, o.s.v.... bekräftar vi åter vår liknöjdhet i dag. Vad innebär det egentligen? Vilja att undvika handlingen, att undvika det som bör fulländas idag och nu.

*

Teknikens närvaro är inte handlingens närvaro, tekniken kan likaväl vara ett symptom på ersättning av handlingen. Om vår handling fulländas så kommer tekniken att finnas till av sig själv, den går för sig. Det kalla tekniska medvetandet kan vara utvecklat, men det kalla tekniska medvetandet tjänar till att undvika handlingen, till att gömma oss, dölja oss. Brist på teknik är däremot ett symptom på bristande ärlighet, ty tekniken är ett resultat av fulländningen. Det existerar bara erfarenheter och inte fullkomliggörande. Man bör fullgöra saken **hic et nunc** – här och nu – och om man verkligen fullgör den, för det oss mot verket och för oss också mot en annan dags övningar, ty det har varit sant, fullt, utan försvar, utan smitande...

*

Och nu, för att ge ett exempel som inte hänför sig till övningarnas område: låt oss anta att det förekommer en repetition, och att en scen börjar med rätt precisa stycken av arbete, att den utvecklas genom en kontakt, genom ett sammanhang, en förnimbar närvaro av skådespelarens »kropp-

minne«, regissören märker att scenen är full, att handlingen är förnimbar, att det som sker, sker; men han vet samtidigt att det inte kommer att tjäna föreställningen, för att det går i en annan riktning. Vad skall han göra? Om regissören inte har något frö inom sig, kommer han att avbryta det, stoppa. Om han har detta frö kommer han inte att avbryta det. När det slutar kommer han kanske att finna vissa utgångspunkter, fragment som kan »monteras« i föreställningens partitur emedan de har varit till det yttre som symptom, tecken, men redan fyllda av levande impulser. Alltså kan han kanske använda repetitionen ur denna synvinkel. Men låt oss anta att det också var omöjligt på det sättet. Har repetitionen gått förlorad? Tvärtom.

*

Vad har de repeterat den dagen? Fröet till skapandet, källorna.

Det existerar ändå en nödvändighet av detta medvetande som man kommer att återfinna på vägen, det slutliga verkets sammanhang, struktur. Strukturen kan vara färdig, men aldrig utvecklingen; handlingen kan aldrig vara låst, färdig; men strukturen, ja; disciplinen, verkets organisation, ja. Om vi inte hade denna förmåga skulle vi inte kunna skapa. Men det är förutsättningen, det är inte det väsentliga. Det väsentliga är närvaron av fullbordandet, denna dag, varje dag och inte förberedelsen för en annan dag.

die asta

tidsskrift for film og tv

nr. 18 – kvinder og film – reklamefilm

Tømmerup Stationsvej 6 2700 Kastrup (01) 50 11 69 Abnm. 16-19: 12 kr. Giro 69884