

Grotowski og indisk tradition

AF MARIA KRZYSZTOF BYRSKI

Maria Krzysztof Byrski er polsk indolog med indisk teater som speciale. Følgende artikel er trykt i Dialog nr. 8, Warszawa 1969.

Den store DHARMA hos ham der »frembringer skuespillet« er ifølge indisk tradition gennemsyret af BRAHMAN.¹⁾ DHARMA er et ord der er usædvanlig rigt på betydninger og nuancer af sådanne. Det vækker de mest forskelligartede associationer. Her skal det dog forstås som en særlig handlemåde, en livsform eller mening med eksistensen. BRAHMAN på sin side skal opfattes som virkelighedens væsen eller – med risiko for en tautologi – den virkelige virkelighed, dvs. den sande virkelighed i dens dybeste væsen. Grotowski²⁾ hævder at teatret består af både skuespiller og tilskuer og gentager, og understreger, herved endnu engang en så forslidt sandhed, at den kun kan kræve atter og atter at blive gentaget og mindet om. Med andre ord – både i Europa og i Indien er de, der »frembringer skuespillet« i lige mål skuespillerne og tilskuerne, og netop deres liv skal være gennemsyret af sandheden om virkeligheden.

Netop på dette punkt udviser de positive formuleringer i klassisk indisk teaterteori fællestræk med eksperimenterne i teaterlaboratoriet i Wrocław. Dette fællestræk er uhyre karakteristisk omend i sin nuværende formulering noget vagt i udtrykket. Det er ganske indlysende, at ensartede formuleringer af en sådan karakter dækker over principielt ens erfaringer og oplevelser med praktisk teater, hvor der vel at mærke – for at benytte den indiske udtryksmåde – i dyb alvor »frembringes skuespil«. Det kunne måske derfor være umagen værd at søge efter andre og mere konkrete ligheder – samt uligheder, for også dem vil der utvivlsomt være en del af.

Frigørelse fra den litterære tekst

Grotowskis velkendte sympati og interesse for asiatisk teater og specielt for indisk teater og klassisk kinesisk opera har fået mange, der interesserer sig for teaterlaboratoriets forsøg til at tro, at alt hvad der foregår i Wrocław står i direkte gæld til asiatiske teatertraditioner. Vil man imidlertid søge at bevise en sådan påstand, betaler det sig

nok at kaste et blik på tre sider af gruppens arbejde, der direkte giver forbindelseslinier til indisk teatertradition.

Først og frømmest gælder det teaterlaboratoriets opførelse i november 1960 af **Sakuntala** (af Kalidasa) dengang det endnu havde til huse i Opole. Valget af dette klassiske indiske stykke som et af gruppens første på repertoiret lader formode, at det skulle give udtryk for dybere bevæggrunde med et videre perspektiv. Og ganske rigtigt. En af de første opgaver Grotowski havde stillet sig, var nemlig skuespillerens frigørelse fra den overvættede indflydelse fra den litterære tekst, som han i moderne europæisk og amerikansk teater pligtskyldigst har at underkaste sig.

Grotowski var ikke så meget ude efter en dramatisk tekst som et partitur gruppen kunne opføre med fuld frihed for instrumentation, dvs. valg og brug af skuespilkunstens midler. **Sakuntala** er i sit oprindelige anlæg uden tvivl netop et sådant partitur. Hertil kommer, at det naive og eventyragtige ved stykket i forbindelse med den ikke alt for veldrejede oversættelse medvirker til at understrege dets originalitet. Alt dette tillod en uhyre distanceret tekstbehandling – undertiden ligefrem med »et lille glimt i øjet«. Samtidig fik skuespilleren derved lejlighed til at søge sin egen personlige reaktion på teksten, snarere end at spille denne i ordets traditionelle betydning. Denne søgen efter et partitur førte Grotowski – i hvert fald i hans arbejde med dramatik – til indisk tradition.

Men i bund og grund hører ligheden også op med ordet »partitur«. For hvor det indiske teater frem for alt byder skuespilleren at formidle partiturets harmoni, dér vil Grotowski have skuespilleren til at søge sine personlige reaktioner og blotlægge sig selv psykisk. Hvor den indiske skuespiller uengageret og køligt fremfører et partitur, dér virker teaterlaboratoriets skuespiller som en vibrerende resonator.

Disse vibrationers tone og farveklang afhænger måske mere af selve skuespilleren end af partituret, han benytter sig af. Det er mit indtryk, at Grotowski – og med ham gruppen – endnu i dag søger at realisere et sådant umiddelbart levende forhold til teksten. Dog med den forskel, at partituret ikke mere kan være så upersonligt og fremmed, som tilfældet var det med **Sakuntala**. Ensemblets udvikling har gjort det klart for Grotowski, at jo mere teksten i sig selv har at byde på, jo mere gribende, næsten smertende intensiv blir skuespillerens udstråling – som f.eks. i **Apocalypsis Cum Figuris**.

¹⁾ Natjashastra, V 110, N. er den ældst kendte indiske traktat om teatrets teori og praksis. Stammer form. fra 3. årh. e.Kr.f.

²⁾ Grotowski, Jerzy: **Towards a Poor Theatre**, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1968. Tallene i parentes fremover i artiklen henfører hertil.

Yoga – den dansende Shiva

Den anden kontakthæde med indisk tradition angik skuespillerens praktiske virke i gruppen. Denne kontakt fremtrådte principielt på to områder, men viste sig i det lange løb ret så tilfældig og fragmentarisk. Det første område angik en disciplin, der ikke havde direkte relation til teatret, nemlig praktiske yogaøvelser. I starten havde Grotowski håbet på her at finde en psykofysisk disciplin, der ville gøre det muligt for skuespillerne at nå til fuldkommen koncentration og harmoni mellem sjæl og legeme. Det viste sig imidlertid at:

»Alle vore forhåbninger til trods skete noget ganske andet. Man nåede nok til en vis grad af koncentration, men denne var introverteret. Derved dræbtes hele udtrykket. Skuespilleren befandt sig i en art indre drømmetilstand, en udtryksløs ligevægt. Dette vil atter sige, at alle livsprocesser holdtes nede, og at man fandt fylde og opfyldelse i den bevidste død og inden for sit eget egos autonomi. Dette skal ikke forstås som et angreb, men det er afgjort ikke noget for skuespilleren.« (s. 252).

Skønt teaterlaboratoriet fortsat benytter sig af visse former for yogaøvelser (s. 148, 149, 186) så:

»er den grundlæggende forskel mellem disse øvelser og yoga den, at de er dynamiske og som mål har en extraversion, der skal træde i stedet for den for den traditionelle yoga så typiske introversion« (s. 186).

Her hører teatrets kontakt med yoga op. Kontakten hører op med en i øvrigt let forståelig misforståelse. For den i Europa og i særdeleshed i Indien gængse og udbredte opfattelse af yoga er ikke den eneste mulige. En supplerende – efter min mening mindst lige så rigtig opfattelse – udtrykkes symbolsk i billedet af den dansende Shiva. Denne yogaens gud er her på en gang kosmisk danser og skuespillernes konge og gud. Det ene hindrer ikke det andet. Den dansende guds ansigt udtrykker fuldkommen koncentration – samtidig med at hans krop hvirvler i dansens rytme. Dansen symboliserer her gudens skabende aktivitet og extraversion – den anden side er netop yogiens introverterede koncentration.

Gestus i teatret

Det tredje og sidste punkt, hvor eksperimenterne i Wrocław direkte berører indisk tradition, er gestus og bevægelse. Jeg formoder, at skuespillerne i ensemblet har mødt folk fra KATHAKALI-teatret – om ikke andet så i Jugoslavien. Til en nærmere kontakt kom det dog først med Grotowskis elev og medarbejders ophold i Indien – Eugenio Barba. Under et kortvarigt indiensophold stiftede Barba indledningsvis bekendtskab med indisk skuespilteknik, og da han var kommet hjem til Polen, søgte han at viderebringe sin viden, ved sammen med gruppen at indføre elementer fra praktisk indisk skuespilteknik. Men også disse forsøg blev kun til en ren episode i teaterlaboratoriets søgen efter nyt. Og skønt Grotowski hævder at:

»Den træning af ansigtsmuskulaturen, der anvendes i det klassiske indiske Kathakaliteater er velegnet og nyttig« (s. 145).

så har dog på det senere et ganske andet synspunkt været fremherskende, nemlig en udpræget tendens til at lægge særlig vægt på den spontane gestus – dette til trods for at Grotowski i anden sammenhæng hævder, at disciplin og spontanitet ikke gensidigt svækker hinanden, men netop er kilden til den skuespilteknik, der stråler (acting that glows. s. 122).

På dette sted skal dog citeres en anden udtalelse af Grotowski, der så vidt jeg kan skønne, allerbedst illustrerer

hans opfattelse af gestus rolle i orientalsk teater. I forbindelse med nogle forslag fra Artaud udtaler han, at:

»Det orientalske teaters gestus-tegn kan ikke automatisk overføres til europæisk teater, hvor hvert tegn skal opstå uafhængigt og i relation til velkendte psykiske og kulturelle associationer« (s. 122).

En sådan opfattelse af forholdet kunne godt tages for en konkret indflydelse fra indisk teatertradition – hvis blot ikke Grotowski i samme åndedrag tog det forbehold, at han slet ikke har til hensigt at skabe nye konventioner eller medvirke til sådannes opståelse. Hans eneste princip, som man – hvis ondt skal være – kunne kalde en konvention er tanken om, at skuespilleren skal blotte sig selv totalt, gennemgå en fuldstændig selvopofrelse. Alt det øvrige skal forblive ukodificeret, og den eneste retningslinje skal være harmonien mellem skuespillerens midler og den fuldkomne psykiske blottæggelse. Stik herimod er tegn og gestus i indisk teater altid elementer i en gennemstivnet, kodificeret og konventionel tradition.

Den kompromisløse sandhedssøgen

Efter min mening har dog ingen af de ovennævnte former for kontakt med indisk tradition haft nogen som helst principiel indflydelse på Grotowskis søgen og resultater.

Derimod er forholdet snarere det, at analoge og identiske idéer er opstået begge steder uafhængigt som følge af de forhold, der er omtalt i indledningen til disse overvejelser.

Sagen er nemlig den, at både Grotowski og de, der skabte det nu klassiske indiske teater, betragter deres medium som en vej eller et sted, hvor skuespilleren udforsker den absolutte, skånselsløse og eneste sandhed om virkeligheden. Denne sandhedssøgen resulterer i en spænding, der begge steder ligger til grund for den ensartede udformning af praksis. Dog kan denne spænding undertiden give anledning til diametralt modsatte opfattelser. Men selv da vil disse opfattelser være præget af noget principielt, der er karakteristisk for den kompromisløse sandhedssøgen. En af de primære kilder til forskelle i opfattelsen af teatrets rolle er Grotowskis – formodentlig korrekte – overbevisning om, at:

»Den kollektive identifikation med myten – dette at man sætter lighedstegn mellem den personlige (individuelle) sandhed og den universelle sandhed er i vore dage umuliggjort« (s. 23).

Ud af denne overvejelse udspringer antagelig tendensen til at skrælle alt uvæsentligt af teatret for – i en søgen efter en identifikation – om ikke andet så på et rent individuelt plan – at kunne sige:

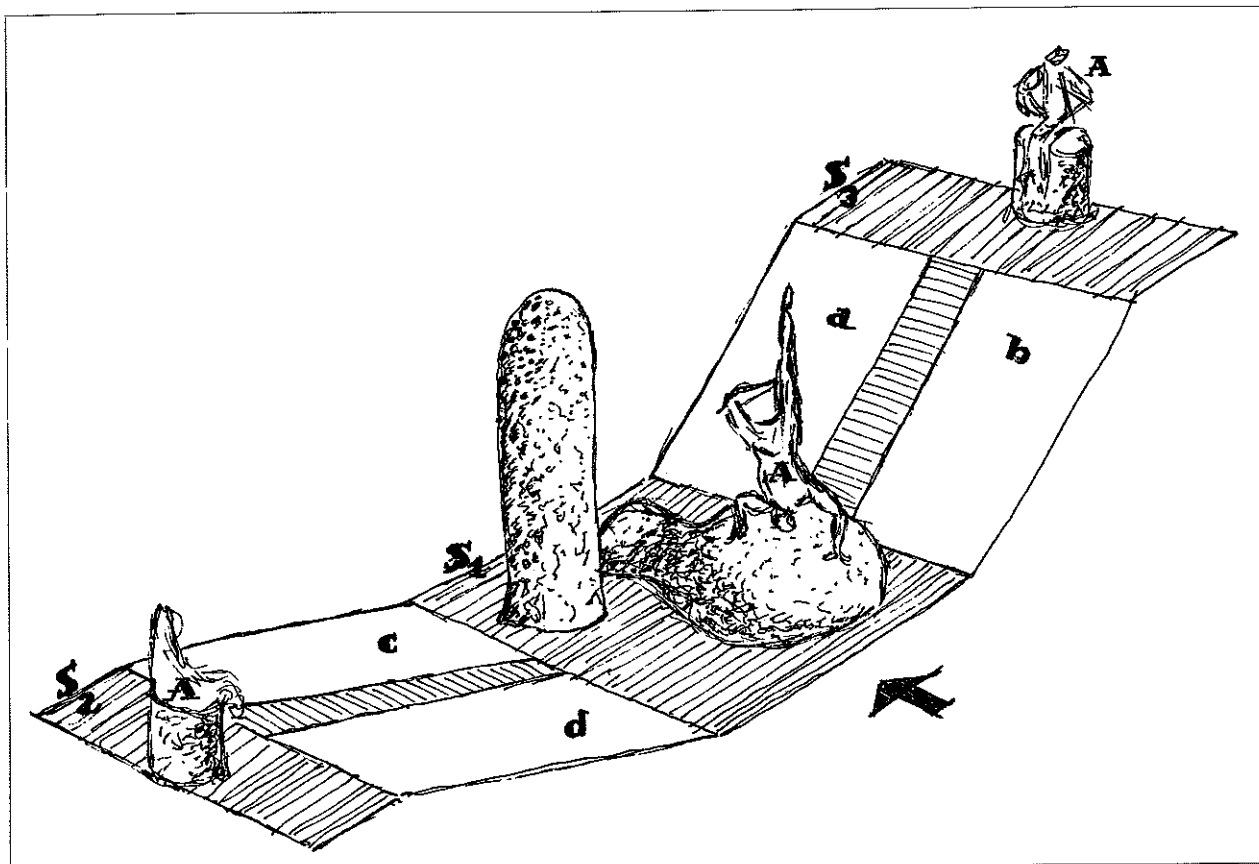
»Vi har at gøre med et teater i det embryonale stadium, midt i en skabelsesproces, hvor det lysvågne instinkt spontant vælger midlet til en magisk metamorfose. Det levende menneske, skuespilleren, er den skabende kraft, der står bag det hele.« (s. 76).

Måske har vi netop derfor behov for den vivisektion af teatret, som Grotowski kalder:

»et forsøg på at undgå en eklektisme, et forsøg på at gå imod opfattelsen af teatret som en kunstart, der nødvendigvis må være sammensat af mange og forskellige discipliner« (s. 19).

Den side af problemet fremstår i klassisk indisk teater netop diametralt modsat. Lad os begynde med »disciplinens tidsalder«. Som det siges i Natjashastra, den ældste indiske teatertraktat:

»Der findes ikke den livsyttring, det håndværk, den gren af videnskab, kunst eller yoga, den gerning eller det virkefelt, som man ikke kan finde i teatrets kunst.«



Scenisk opbygning til Sakuntala, en klassisk indisk tekst af Kalidasa, som blev spillet af teaterlaboratoriet i 1960. Publikum (a, b, c og d) var omringet af en central sceneplads og to bagscener (S₁, S₂ og S₃), hvilket tillod skuespillerne (A) at sprænge et fast spilleareal. I midten var decorationen et lingam, det rituelle fallossymbol i Shivakulturen.

Skønt således det principielle udgangspunkt for forholdet mellem menneske og myte er identiske i den indiske tradition og hos Grotowski, så konkluderer man i indisk teater i modsætning til hos Grotowski positivt. Identifikationen med myten, lighedstegnet mellem den individuelle og den universelle sandhed er og har altid i Indien været en selvfølge.

Når dette er tilfældet, behøver teatret ikke at spille rollen som stormbuk, men kan med hele sit spektrum af rige virkemidler bearbejde det ubevidste via tilskuerens æstetiske sans, og få denne til at identificere sig med myten. På denne måde er den mytiske mekanisme indeholdt i ethvert indisk stykke. En sådan tingenes tilstand er ifølge Grotowski endnu mulig, så længe teatret befinder sig i den religiøse sfære. For netop da

»blir tilskueren sig bevidst, at hans personlige sandhed rummes i den mytiske sandhed...« (s. 22).

Denne formel udtrykker den inderste kerne i klassisk indisk teater. Og det er netop det, Grotowski beklager som en – for os – længst svunden foreteelse. Han hævder nemlig, at den eneste kontakt med myten her i Europa består i konfrontation og ikke i identifikation (s. 23). En sådan konfrontation viser han os i hver eneste af sine senere forestillinger, måske allermest drastisk, provokerende realistisk og gribende i *Apocalypsis Cum Figuris*. Det er imidlertid meget vel muligt, at denne konfrontation har samme mål som identifikationen i det klassiske indiske teater. For den eneste mytiske sandhed, der efter Grotowskis mening kan vinde indpas i moderne teater, er den myte, der inkarneres i fænomenet skuespilleren og dennes levende organisme.

»Vold mod den levende organisme, dennes blottæggelse udover enhver grænse er det, der kan hensætte os i en konkret mytisk situation – en fornemmen af den fællesmenneskelige sandhed.« (s. 23).

Når vi holder in mente, at den mytiske figur i det indiske teater er urmennesket og skabningernes herre PURUSHA-PRADJAPATI, og at han øver vold mod sig selv, så er hermed cirklen sluttet: det kan hermed vise sig, at den endelige sandhed, som det i begge tilfælde drejer sig om, er den samme. Den eneste forskel er den vægt, som Grotowski lægger på transgressionen eller døden, hvor det indiske teater understreger integrationen eller genopstandelsen, uden hvilken døden er blottet for enhver mening.

Skuespiller og tilskuer

Grotowski anser med fuld ret det, der sker mellem skuespiller og tilskuer for at være teatrets væsenskerne. (s. 32). Efter hans opfattelse er skuespilleren et menneske, der blottægger sig selv (s. 210) og sin sjæl for og i stedet for tilskueren. (s. 45). Hensigten med dette brandoffer er, at tilskueren skal erkende enheden i den individuelle og den universelle, den personlige og den fælles sandhed.

»Når det individuelle og måske endog intime bringes for dagens lys – siger Grotowski – så skydes det rent private til side. I samme øjeblik blir skuespilleren til typisk repræsentant for den menneskelige art.«

Det indiske teater har samme mål. Men skuespilleren virker anderledes dér. Han virker ikke ved at blottægge det allermest personlige, men ved at han bag kostumering, karakterisering, spil, gestus og recitation skjuler alt det indi-

viduelle og kun lader det, der alment finder sted, blive tilbage. Han gør dette for at kunne overføre sit skabte værk til de universelle sandheders sfære. Man kan altså få øje på meget fælles i begge opfattelser af teatrets rolle, skønt indfaldsvinklerne uden tvivl er overordentlig forskellige. Noget anderledes forholder det sig med kravet til tilskueren.

»Vi taler til den tilskuer – skriver Grotowski – der har ægte åndelige behov, og som dybt nede ønsker at gennemføre en selvanalyse via denne konfrontation med forestillingen. Vi taler til den tilskuer, der ikke standser op i et forstadium til en psykisk integration, tilfreds i sin egen lille geometriske ligevægt, i klar viden om forskellen på godt og ondt og uden indre tvivl og flimrende uro. Det var heller ikke ham El Greco, Norwid, Thomas Mann og Dostojevskij henvendte sig til. De talte derimod til ham, der befinder sig i en aldrig afsluttet selvudvikling, til ham, hvis uro ikke er en almen uro, men en uro, der gør ham indstillet på at søge sandheden om sig selv og om hans personlige kald her i livet.« (s. 40).

Det klassiske indiske teater derimod kræver, at tilskueren er i besiddelse af visse medfødte sjælelige dispositioner, bedst udtrykt i sanskritordet SAHRYDAJA – dvs. den der har hjerte og kan stemme sit hjerte til at opfange de følelser, som digteren og skuespilleren formidler. Det er denne psykiske disposition, der lader os frigøre os fra vore forfladigede dagligdags følelser. SAHRYDAJA er den, hvis hjerte er som et spejl, der øjeblikkelig muliggør en identifikation med de følelser, der kommer fra scenen. Og selvom der henvises til en stadig oplevelse og dyrkelse af kunsten og dens værker som det bedste middel til udvikling af disse anlæg i mennesket, så lægges der dog tydeligt eftertryk på den emotionelle side af den menneskelige personlighed og ikke så meget på den intellektuelle.

Grotowski ønsker på sin side, at teateroplevelsen på en gang skal være af emotionel og intellektuel karakter – ja, måske frem for alt intellektuel? Skønt hvem ved, om denne sondren er adækvat på dette bevidsthedsplan?

Et unægteligt fællestræk ved begge indstillinger til teateroplevelsen er en vis kræsenhed overfor tilskuerne og deres sammensætning. Hverken Grotowski eller det klassiske indiske teater jagter efter massetilstrømning. De lægger begge vægt på kvalitet fremfor kvantitet.

Over dagligdagens halvhed

Mest interessant og givende vil det dog måske være at sammenligne Grotowskis udtalelser om teatrets rolle som den kunstart, der muliggør en befrielse af mennesket fra det dagliges lænker med hvad det klassiske indiske teater har at sige herom. Jeg tror, at udfaldet af en sådan sammenligning vil kaste lys over de tanker, der udtrykkes i indledningen til nærværende artikel. Dette uden hensyn til, i hvor høj grad skuespillerens arbejdsmetoder – det er det, det drejer sig om – skal og nødvendigvis må adskille sig fra hinanden.

I Indien har ABHINAVAGUPTA³⁾ viet teatrets rolle som frigørende medium særlig stor opmærksomhed. Hans synspunkt er det, at gennem konfrontationen af tilskuerens virkelighed med den virkelighed, der tilhører skuespilleren eller stykkets helt samt ydermere via musikken og hele den atmosfære, der hersker i teatersalen, hvis indgangsdøre symbolsk råder over liv og død, bliver en transposition til en art virkelighedens fjerde dimension mulig – hvor alt finder sted i det helt almene uden nogensomhelst associationer

til dagligdagens komplikationer og forviklinger. Der opstår herved en slags tilstand af fuldkommen generalisation eller almengørelse, som medfører den totale ophævelse af begreberne tid, rum og subjekt.

Subjektets bevidsthed er eo ipso begrænset, men – endskønt afhængig af rum og tid – kan den under den æstetiske oplevelse hæve sig over disse og den begrænsede eksistens, dvs. bevidstheden kan løfte sig op over dagliglivets malstrøm.⁴⁾

»Skuespillerens særlige bedrift ligger i, at han går bagom dagligdagens halvhed, bagom den indre konflikt mellem krop og sjæl, fornuft og følelse, fysiologisk velbefindende og åndelig stræben. For et kort øjeblik befinder skuespilleren sig i en sfære, der ligger hinsides det halvhjertede engagement og den konflikt, der er typisk for mennesket i dets dagligdag.« (s. 13).

Her taler Grotowski om skuespilleren alene. Men forinden har han allerede hævdet, at et sådant perspektiv også åbner sig for tilskueren, på scenen repræsenteret af skuespilleren, der i en vis forstand virker i nær forbindelse med ham. Grotowski kalder dette en provokation. Jævnfør hans tidligere redegørelser for teatret som et provokationens tempel, idet vi dér overskrider vore egne grænser, går ud over vor egen begrænsning og udfylder og opfylder vort tomrum og realiserer vort eget selv. Dette er ikke en tilstand – siger videre Grotowski – men en proces, under hvilken det mørke og dunkle i os langsomt blir gennemsigtigt. I denne kamp med den personlige sandhed i denne anstrengelse for at få maskerne af selve livet blir teatret til den fuldkomne mulighed for iagttagelse. Dette er netop den totale handling, som instruktøren af **Den standhaftige Prins** så ofte minder om.

»Det drejer sig om en læggen sig selv blot, en flåen dagligdagens masker af... en extorisation... Det drejer sig om en overordentlig betydningfuld selvbekendelse.« (s. 210).

Dette stemmer godt med, at Grotowski altid råder skuespilleren til at gøre sig umage for at vise tilskuerne en hidtil ukendt side af virkeligheden (s. 237). Det stemmer også med Upanishadernes syn på kunsten som »en modningsproces, en evolution, en opløftelse, der lader mennesket gå fra mørket ud i det skærende lys« (s. 256).

Man kan vanskeligt modsætte sig det indtryk, at disse formuleringer – naturligvis forskellige, da de er fremkommet af stik modsatte metoder, i tilfældet teaterlaboratoriet som resultat af en konsekvent gennemført analyse af europæisk teaterhistorie – trods alt vidner om, at der findes en slags jungsk arketype »det almene teater«, der fører til ens konklusioner i analyserne af så forskellige og fjerne traditioner. Jeg er sikker på, at også indiske æstetikere ville skrive under på følgende udtalelse af Grotowski:

»Teatret har kun noget at sige os i det øjeblik, hvor det får os til at gå ud over vore stereotype forestillingsmønstre, konventionelle følelser, vante standardmeninger og det ikke kun for et syns skyld, men for at vi kan gennemleve en ægte virkelighed efter at vi har forkastet alle trivielle udflugter og halve uhæderligheder, for i en tilstand af fuldkommen forsvarsløshed at kunne afsløre, give og genfinde os selv, som vi er. På den måde vil vi gennem et chok og en gennemgribende rystelse, der får os til at bortkaste dagligdagens masker og konventioner, være i stand til i fuld åbenhed og ærlighed at betro os selv noget, vi ikke har ord for, men som er det samme som det, hvoraf Eros og Charitas nærer sig« (s. 256-57).

Grotowskis sidste konklusion stemmer, som det ses, forbløffende overens med den principielle tese i klassisk indisk teater, udtrykt i de indledende overvejelser til denne artikel.

Hermed sluttet ringen.

³⁾ Abhinavagupta – filosof og æstetiker fra overgangen mellem det X og det XI årh. Skrev en omfattende kommentar til Natjashastra, hvorfra hans her omtalte synspunkter er hentet.

⁴⁾ Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Roma 1956, ss XXI.