

Teatret og riten

Av JERZY GROTOWSKI

Om Jerzy Grotowski: Se TTT 7.

Emnet for vår sammenkomst i dag: »Teatret og riten«, eller om De vil: »På søken etter riten i teatret« er kanskje for vitenskapelig. Hva jeg vil behandle, er snarere illusjonenes og drømmenes historikk og visse forsøk på å gjenfinne mytene og riten i teatret. I mitt tilfelle dreier det seg om en ganske spesiell historie, men jeg tror at en kan trekke noen objektive konklusjoner av den.

I begynnelsen av min kunstneriske aktivitet, og til og med før jeg begynte å arbeide i Teaterlaboratoriet, dvs. da jeg arbeidet som ung iscenesetter i Kraków, hadde jeg en viss forestilling om det mulige teater. Denne forestilling var til en viss grad blitt formet i opposisjon til det eksisterende teater, et teater som er for kulturelt i konvensjonell forstand, et produkt av møtet mellom kultiverte mennesker, mennesker som beskjeftiger seg med de skrevne og talte ord, gestene, dekoren, lyset osv., og andre vel-kultiverte mennesker som vet at en bør gå på teater fordi det er en slags moralsk eller kulturell forpliktelse. Når alt kommer til alt, går alle fra disse sammenkomstene meget kultiverte, men intet vesentlig har kunnet foregå mellom disse menneskene. Alle forblir fanger av en viss type konvensjoner, tanker og idéer angående teatret. En bør gå i teater, så en går dit. Man lager en rolle, man lager iscenesettingen, men det er en mekanisme som virker, det er på samme måte som med forpliktelsen til å holde foredrag.

Jeg tenkte da at gjenfinnelsen av den opprinnelige spontanitet i teatret kunne være en vei mot det levende teater. Jeg tror, at **det** nokså lenge har vært en fristelse for teaterfolk, om enn ikke en tilstrekkelig fristelse, i hvert fall ikke i mitt land. Jeg kom til slutt til at det er riter som var opprinnelsen til teatret, og at det er gjennom en tilbakevenden til det rituelle – hvor begge sider kan delta, skuespillerne dvs. koryfeene, og tilskuerne dvs. deltagerne – at man kan gjenfinne seremonien med direkte, levende deltagelse, en slags utveksling (et ganske sjeldent fenomen i vår tid) av direkte, åpen, likefrem og autentisk reaksjon.

Selvsagt hadde jeg til å begynne med visse idéer, f. eks. at man bør konfrontere skuespillerne og tilskuerne direkte med hverandre, og at man bør søke en utveksling når det gjelder språket kort og godt, eller teaterspråket, dvs. foreslå en slags lek for tilskuerne. Hva rommet angikk, hadde jeg ingen klare idéer. Det var ikke før senere, i 1960, etter en del forestillinger, der jeg hadde søkt å organisere riten mellom skuespillerne og tilskuerne, da jeg møtte en meget intelligent og levende arkitekt, med samme fristelse, Jerzy Gurawski. Sammen satte vi oss fore uten innrømmelser å erobre rommet.

Men hva var den ledende idé, den som i begynnelsen var nokså abstrakt, men som senere ble mere påtagelig? Det var at en før hver forestilling må organisere rommet, tilintetgjøre begrepet om scene og sal som to absolutt adskilte ting, at en må benytte skuespillernes spill som stimulus for å få tilskueren til å spille med. For eksemplet: der er en munk i et kloster, og denne munken henvender seg til tilskuerne: »Hvis De tillater det, vil jeg skrifte«. Da blir tilskuerne plassert i en bestemt rolle. Så begynner han å skrifte, og tilskueren blir, hva enten han vil eller ikke, behandlet som skriftefar, som i **Faustus** av Marlowe, som vi har fremført.

Tilskueren reagerer

Vi hadde en annen situasjon, likeledes utløst av dette prinsippet om rommet, i **Kordian** av Slowacki. Hele teatersalen var en sal på en psykiatrisk klinikk. Tilskuerne ble behandlet som syke. Alle ble behandlet som syke. Til slutt ble også legene, dvs. skuespillerne, behandlet som syke. Alt var sykt, led av en viss tidsalders sykdom som hadde rammet en viss sivilisasjon, vår sivilisasjon snarere enn de nasjonale tradisjoner. Men det som var vesentlig i denne forestillingen, var at det på slutten ble han som var mest syk, dvs. Kordian, som viste seg å være den edle, og at den minst syke, dvs. overlegen, nok hadde en viss forstand, faktisk en god porsjon sunn, men skitten fornuft.

Jeg mener det er et paradoks, en selvmotsigelse som vi meget ofte kan treffe på i livet: hvis vi vil realisere de store verdier direkte, blir vi samtidig forvirrete, vi blir gale. Samtidig er vi friske. Men hvis vi vil være for fornuftige, kan vi ikke realisere de store verdier. I så fall kan vi med vår sunne fornuft gjøre veien lengre. Til sist er vi ikke gale, vi er ganske friske og ved god helse, men en ku er også ved god helse! Jeg tenkte meg derfor, at hvis skuespillerne gjennom deres handling overfor tilskuerne begynner å stimulere dem, å foreslå for dem en direkte deltagelse, enddog med visse slags adferd, bevegelse, sang, svar til teksten etc., så kunne dette gjenopprette ritens opprinnelige enhet.

Til sist fikk vi det til. Vi hadde forestillinger hvor tilskuerne reagerte, spilte en rolle, sang og reagerte nesten alle sammen i samspill med skuespillerne. Dette var dog vel forberedt og ganske fjernt fra det en kaller »happening«. For eksempel forsøkte skuespillerne under prøvene forskjellige slags adferd i forhold til tilskuerens mulige adferd. Tilskuerne kan overfor en slags aggresjon fra skuespilleren ha fem, seks typer reaksjon, så for alle forestillingene organiserte vi fem, seks slags adferd for skuespillerne overfor tilskuerne ut fra disse reaksjonene. Men jeg må si, at da vi endelig en dag hadde oppnådd denne direkte del-



tagelse fra tilskuerne, begynte vi å tvile på om den var autentisk. Selvsagt deltok tilskuerne, men det var stort sett nokså cerebralt. Tilskuerne reagerte forskjellig. Enkelte syntes det var morsomt eller bizart, så de forsøkte seg med et slags ironisk svar. De forsøkte å vise at de hadde humoristisk sans – noe som ikke var så ille –, men forestillingenes struktur ble mot slutten nesten alltid ledet henimot en tragisk motsigelse av hovedrollen, og så begynte de å bli ille til mote.

Hos andre var det en hysterisk reaksjon. Tilskuerne begynte å hyle og rope, gjøre forvirrede bevegelser og å vise at de befant seg i opprinnelig spontanitet. I virkeligheten var de ikke i en tilstand av spontanitet. De bare spilte et bilde av den, de fremstilte en primitiv. Hva er den primitives adferd når han deltar i en rite, når han forbereder seg til jakt, krig eller lignende? Hvordan skal man rope? Jo, en skal geberde seg, bli opphisset. Så dette var ikke autentisk, men oppfunnet, kalkulert. Det var en cerebral realisasjon, en kalkulert temmelig stereotyp fremstilling av en villmanns adferd.

Endelig var det andre, som ville være intelligente. De forsøkte å begripe tingenes intellektuelle nivå, det nivået som eksisterer som virkelig, selv om det ikke er synlig i kunsten, og som, selv om det er synlig i kunsten, ingen betydning har og bare er sterilt. De ville altså finne dette nivå, for å finne et svar gjennom en gest eller et ord, eller

en setning. Dette viste nok intelligens, men var i bunn og grunn u-autentisk, når mennesker, som tilhører en artistisk eller intellektuell elite deltar i en monden sammenkomst hvor man drikker whisky, danser litt og lytter til musikk, og skal være intelligente! Det var samme reaksjon. Bare ikke tilstrekkelig autentisk. Selv om det sett utenfra ga inntrykk av en mengde i bevegelse, av en ganske stor gruppe som ble dirigert av skuespillerne, med elementer av kamp og med elementer av forståelse, en slags overensstemmelse i handlingen, med protestreaksjoner og med taushet. Sett utenfra var det kanskje ikke dårlig, og om vi kunne ha hatt ennu en sal med tilskuere rundt denne, utenfor, for å iakttta det som foregikk mellom skuespillerne og de tilskuerne som spilte, kunne det ha vært interessant.

I grunnen ble det bare gammelt teater, med deltagelse. Gammelt teater, ikke i betydningen arkaisk teater, edelt, rotfestet, men som teatret i det 19. århundre, stereotyp, klisjémessig, banalt. Det ble banalt teater, der skuespillere deltok i samarbeid med tilskuerne – dette til tross for forestillingens struktur, som jeg tror i seg selv ikke var banal, men kanskje i visse tilfelle til og med stimulerende.

Tilskueren som vitne

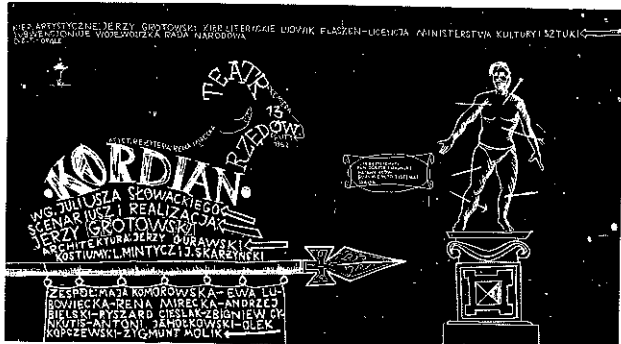
Da jeg ble klar over denne situasjonen, tok vi den opp til diskusjon i teatergruppen, og kanskje medførte dette en slags holdningsendring. Dette fant sted mellom **Kordian** og **Akropolis**, den første versjonen, som vi laget på denne tiden, og deretter mellom **Akropolis** og **Faustus**.

Hva var det vi iakttok? For eksempel: hvis vi vil gi en tilskuer en sjanse til emosjonell, direkte deltagelse, dvs. muligheten til å identifisere seg med en som bærer ansvaret for en tragedie som skjer, så må man sette ham på avstand – stikk imot hva en skulle tro. Tilskueren som er på avstand i rommet, som er i den situasjon at han ikke er akseptert som iakttagende, men bare satt til å være iakttagende, kan virkelig gjenfinne en emosjonell deltagelse, for til slutt kan han gjenfinne sin gamle skjebne som tilskuer. Man kan spørre seg hva tilskuerens skjebne er, likesom man kan spørre seg hva skuespillerens er.

Tilskuerens skjebne er å være iakttagende, men den er også noe mer: den er å være vidne. Vidnet stikker ikke sin nese inn overalt, forsøker ikke å være nærmest eller å gripe inn blant mennesker som handler. Vidnet holder seg litt avsides, vil ikke blande seg inn. Han vil ha et vitnesbyrd, vil se alt som foregår fra begynnelse til slutt, bevare det. Bildet av det som har funnet sted, må forbli i ham selv.

En dag så jeg en dokumentarfilm av en munk som brente seg selv i Saigon. Det var en mengde andre munkes som iakttok scenen. Noen av dem hjalp ham som ville brenne seg. De gav ham benzin, de forberedte alt, men de andre stod nokså langt borte, nesten gjemt. De beveget seg ikke i løpet av hele scenen. En kunne høre knitringer av ilden og stillheten. Ingen gjorde noe. De deltok virkelig. De deltok i en seremoni som samtidig var et vitnesbyrd om en ytterste handling overfor verden og overfor livet. Og på den andre siden – fordi det dreide seg om en munk, en buddhist, så deltok de også i religiøs forstand. Men de grep ikke inn. De forble fjerne. **Respectio**, dette latinske ordet, respektere tingen, er det autentiske vitnes funksjon. Det betyr å ikke gripe inn med sin lille rolle, med denne automedemonstrasjon »jeg også«, men det å være vidne, dvs. å ikke glemme. En må ikke glemme.

Å sette tilskueren på avstand vil si å gi ham sjansen til å delta, i samme forstand som vidnene deltok i handlingen til den munken som brente seg selv i protest. I så fall er



kanskje fordelingen av rommet i det eksisterende teater ikke den beste, fordi det for tilskueren alltid blir en scene og en sal. Det skifter ikke, og når det ikke skifter, kan ikke tilskueren gjenfinne sin opprinnelige situasjon som vitne. Det er altså bygningens arkitektur som avgjør om han skal få være for seg. Har vi et jomfruelig rom, er det tilstrekkelig. For i én forestilling er tilskueren blandet inn, han er i osmose med skuespillerne. Og i en annen er han fjernet fra dem. Han kan gjenfinne sin situasjon som vitne.

En annen konklusjon er følgende: hvis vi vil kaste tilskueren ut i en forestilling, i grusom deltagelse – ikke grusom i betydningen av ytre grusomhet, slå noen e.l. (det har ingen betydning og blir bare komisk hvis det ikke er autentisk, og å slå i autentisk forstand er neppe teatrets funksjon!), jeg taler om den grusomhet det innebærer å ikke lyve – hvis vi ikke vil lyve, hvis vi ikke lyver, så er vi i samme øyeblikk nødvendigvis grusomme – hvis vi altså i en slik forestilling vil gi tilskueren en sjanse til, eller sogar forplikte ham til å føle seg satt på avstand fra skuespillerne, må en blande ham med skuespillerne. Det er situasjonen i **Akropolis**.

Når det gjaldt **Den standhaftige prins**, var det en direkte, emosjonell deltagelse, hvor tilskuerne ble hensatt i den situasjon å være vidner. I **Akropolis** ble tilskuerne blandet med skuespillerne. Resultatet var at det ble skapt en slags avgrunn. Skuespillerne arbeider rundt omkring, de er i romlig osmose med tilskuerne, men de ser ikke på dem. Og gjør de det av og til, er det uten konsekvens. Det er ingen mulighet for kontakt, det er to verdener. I **Akropolis** er det virkelig to verdener, fordi skuespillerne er de menneskelige vrak, personene fra Auschwitz, de døde. Tilskuerne er de levende som har spist en god middag og som er kommet i teatret for å delta i en kulturell seremoni. En emosjonell osmose er ikke mulig. Det er nemlig to verdener, og for å skape denne avgrunn mellom de to verdener,

mellom de to virkeligheter, mellom de to slags menneskelige reaksjoner, må en blande, stikk imot hva en kunne tro. Denne konklusjon er ganske viktig.

I all denne søken spurte vi selvfølgelig også oss selv hva som er aksene i det rituelle. Kanskje er det myten, kanskje er det arketyper, som Jung kalte det, eller om man vil, kollektive forestillinger, den primitive tanke – man kan bruke alle tenkelige ord – fordi, jeg gjentar det – vi var ikke fristet til å gjenskape et religiøst teater, men å gjenskape en verdslig rite.

Vi har i vår teatergruppes historie hatt »groteske« forestillinger, også med en viss humor, men vi har aldri fremstilt stupiditeten på scenen, med degradering av tanken, forestillinger hvor enhver kan delta gjennom de mest primitive instinkter, de mest begrensede – jeg vil ikke si villmannsforestillinger, for det ville være for edelt, men jeg vil si plagsomme, de plagsomme aspekter ved deltagelse.

Denne slags direkte deltagelse eksisterer virkelig – i corrida'ene, boksingen og det mest banale teater. I disse kan man gjenfinne en direkte deltagelse fordi det eksisterer en reduksjon. Denne reduksjon går så lavt at det ikke lenger finnes tilskuere, men »publikum«, som en sier, dvs. mengden. Og lovene for en mengdes adferd er ikke adferden hos de viseste i mengden, snarere tvert imot. Det er psykologi. Så gjennom en appell til de laveste instinkter kan en gjenskape en direkte deltagelse i en forestilling. Men jeg tror at dette allerede eksisterer. Det er ikke verdt bryderiet å lage det.

Latterliggjørelsens og apoteosens dialektikk

Vi mente, at hvis vi ville unngå en religiøs rite, hvis vi ville gjenskape en verdslig rite, kunne det skje ved en konfrontasjon av erfaringene hos de gamle generasjoner, dvs. ved mytene. Gjennom dem kunne vi gi teatret dets sjanse. Så i denne perioden søkte vi hele tiden etter det arketypiske bilde, om en kan bruke en slik terminologi, i betydning av tingenes mytiske bilde, eller snarere en mytisk formel, f. eks. ofring av den ene for de andre. Slik er **Kordian**, eller Kristus som bærer korset, myten om Golgata som ble anvendt i forestillingen **Forfedrefesten** av Mickiewicz. Vi fikk en holdning til disse fenomener og disse bilder, som ikke var en religiøs holdning. Vi følte en viss betagelse, men på samme tid en sterk motstand, antinomi, slik at vi begynte å arbeide med en ny dialektikk som en polsk kritiker kalte »latterliggjørelsens og apoteosens dialektikk«.

Ta f. eks. **Kordians** autentiske offer, men på samme tid **Kordians** galskap. **Kordian** gjør et autentisk offer. Han gir sitt blod for de andre, men han gjør det i overensstemmelse med gammel legeskunst, dvs. en lege årelater ham. Slik betød det på samme tid å assimilere **Kordians** holdning og samtidig gjenfinne en heroisk stilling, finne frem til de røtter som betinger oss og kjempe med disse røttene.

Forestillingene har alltid vært ironiske, med en ironi som alltid har hatt en tragisk side, en ironi der tilskuerne og vi selv dog har vært solidariske med hovedrollen. Men det var en spesiell ironi, en slags analyse, disseksjon. Det var en leksjon i anatomi, men en spesiell sådan. I vårt arbeid, i våre tanker, i vårt stille sinn sa vi ja, det er autentisk, det er noe levende, det beveger oss, kanskje er vi betinget –, og på samme tid ville vi ikke ha det, vi ville befri oss fra det. Det var en meget selvmotsigende holdning. Men senere, da vi analyserte saken, fant vi at denne dialektikken ikke fungerte i sin eksakte betydning fordi tilskuerne inntok forskjellige stillinger. Vi hadde tenkt at det skulle være en slags latterliggjørelsens og en apoteosens dialektikk, men resultatet var at noen tilskuere tok det som en slags apo-

Jeg sa ikke at man ikke kan benytte motiver fra andre kontinenter. Det er noe annet. Jeg taler om en fristelse til det. Det eksisterer i dag ingen akse i de mytiske bilder og ingen direkte deltagelse. Man må derfor oppgi idéen om et rituelt teater. Og vi gjorde det, skritt for skritt.

Den levende tekst

Vi skapte **Akropolis**, **Doktor Faustus** av Marlowe, **Den standhaftige prins**, deretter en ny versjon av **Akropolis** og så **Apocalypsis cum figuris**. Vi la merke til gjennom disse etapper, at fra det øyeblikk vi oppgav idéen om det rituelle teater, så begynte vi på en måte å gjenfinne det rituelle teater.

Vi tok alltid tekster som var levende for oss, tekster med en lang tradisjon, levende ikke bare for mine kolleger og meg selv, men også for de fleste polakker – om ikke for alle, selv om vi også spilte tekster som Marlowes, som ikke har hatt noen lang tradisjon i Polen. Men i det tilfellet dreide det seg om en type av litterær skapelse som var knyttet til en bestemt kontekst av poetisk tanke, av bilder og eksistensielle hentydninger som sto den polske romantikk meget nær og med tilknytning til denne. Det var ingen tilfeldighet at vi i stedet for Calderons **Standhaftige prins** valgte Slowacks versjon. Han var en stor dikter innen polsk romantikk. Riktignok var denne romantikken totalt forskjellig fra den franske. Den var mer til å ta og føle på, en direkte kunst, samtidig med en metafysisk side, nemlig det å gå utover de dagligdagse situasjoner og gjenfinne et eksistensielt perspektiv i menneskelivet. En kan kalle det en søken etter skjebnen. I denne dramaturgien er det ikke en deklamatorisk side, ingen deklamatorisk patos. Språket er meget strengt, endog i de tilfelle hvor det har sammenheng med polsk barokk der det er visse meget kompliserte strukturer. Det er også meget strengt i sin holdning til det menneskelige individ. I denne polske romantikk er det også en søken etter de skjulte motiver for menneskelig adferd. Man kan si om en viss side ved Dostojevskijs verk – iakttagelse av menneskets natur ut fra dens skjulte motiver gjennom en forklart galskap – at den eksisterte – og det er et slags paradoks – i en ganske annen materie, meget mer i den poetiske genre.

Idet vi tok tekster som for oss på samme tid var en utfordring og en slags stimulus, et slags springbrett, konfronterte vi oss selv med en rot, uten å kalkulere, uten å søke en formel («dette er Kordians offer, han gir sitt blod, blodet som arketyper»), uten psykologisk beregning eller søken etter tradisjonelle bilder. Vi tok de bilder som hadde hele den vitale kraft for oss, uansett om det var polske tekster eller tekster fra andre lands tradisjoner, fordi de hadde tilknytning til dette levende begrep i oss. Man kan kalle det tradisjonelt, men det gav oss dog et møte med røttene. Vi elimerte de deler av teksten som ikke hadde beholdt denne kraften, og ved utvegelse søkte vi punkt for punkt, det som ikke lenger var et stykke, men et utfordringens krystall, noe meget rent, som f. eks. våre forfedres erfaring, andres erfaring, avgrunnens stemme som taler slik at vi kan gjenfinne vårt svar – den taler ikke uten at der er en reaksjon. Denne stemmen kan en ennå lytte til. Til sist finner en en reaksjon. Der er ting sagt av denne stemmen som vi ikke kan akseptere, men vi gyser likevel.

På det tidspunkt begynte vi altså å konfrontere oss med røttene og ikke med røttenes abstrakte bilder. Senere oppgav vi nesten manipuleringen av tilskuerne, hele den operasjonelle side ved »hvordan stimulere tilskueren«, »hvordan behandle ham som prøvemanen«. Vi ville meget heller glemme



me tilskueren, glemme hans eksistens. Vi begynte å konsentrere hele vår holdning og alle våre former for aktivitet rundt skuespillerens yrke.

Da vi oppgav idéen om en bevisst manipulering av tilskueren, oppgav jeg samtidig idéen om meg selv som skapende iscenesetter. Logisk nok begynte jeg å studere muligheten for den skapende skuespiller. I dag finner jeg at resultatene nok en gang ble paradoksale. For i samme øyeblikk som iscenesetteren begynner å glemme seg selv, begynner han virkelig å eksistere. Det lyder paradoksalt. Men slik er det. Så var det altså problemet med skuespilleren. Vi fikk ganske tidlig den idé, at man må gjenfinne de ressurser i det rituelle spill, som ennå finnes i forskjellige land. Hvor finner en slikt? Prinsipielt f. eks. i det orientalske teater. Selv et verdslig teater som Pekingoperaen har sin rituelle og seremonielle struktur, organiserte tegn, frigjorte, tradisjonelle, alltid gjentatt for hver forestilling. De utgjør et språk, gestenes og adferdens ideogrammer.

Vi gjorde en forestilling: **Shakuntala** av **Kalidasa**, hvor vi studerte mulighetene for å skape tegn for det europeiske teater. Vi gjorde det i en nokså ondskapsfull hensikt: vi ville skape en forestilling som gir bildet av det orientalske teater, ikke det autentiske, men det som europeere har. Det ble da det ironiske bilde av en bestemt fremstilling av den hemmelige, mystiske orient etc. Men likevel – på bunnen av denne ironiske søken som var rettet mot tilskuerne, eksisterte det en baktanke som en fristelse til å gjenfinne et tegnsystem for vårt teater, for vår sivilisasjon. Vi gjorde det. Forestillingen ble faktisk bygget opp av små gestuelle og vokale tegn. Dette ble ganske viktig for fremtiden. Det var nemlig på det tidspunkt at vi måtte begynne med stemmeøvelser i vår teatergruppe. Å skape vokale tegn uten spesiell trening er nemlig umulig. Men til sist ble så forestillingen realisert. Det var et verk, det eksisterte, fungerte med en viss styrke; men samtidig iakttok jeg, at det var en ironisk overføring av alle mulige stereotyper, av alle mulige klisjéer, at hver av disse gjenfunne gester og ideogrammer i grunnen var hva Stanislavski kalde »gestenes klisjéer«. Det var ikke »jeg elsker deg« med hånden på hjertet, men det kom på eet ut. Det var klart, at dette ikke var veien å gå.

Det kunstige og det organiske

I denne perioden talte vi meget om kunstighet. Vi sa at kunst og kunstig var etymologisk beslektede ord, at den ting vi finner organisk og naturlig ikke er kunstnerisk fordi



den ikke er kunstig. Den man kan bygge opp like til et krystall av tegn, mens formen samtidig er kald, utarbeidet og nesten akrobatisk – den tingen er kunstighet. Og dette er en mulig holdning.

Senere oppgav vi også denne idé fordi en søken etter tegn ga som resultat en søken etter klisjéer. Så begynte vi å undersøke hvilke muligheter tegnene har i dag. Kanskje kan man ikke gjenfinne de samme tegn en gang for alle. Kanskje må en gjenfinne for hver fremstilling et visst system av tegn som kan handle. Det skuespilleren gjør, må stå i forhold til den eksisterende verden, eller i konjunksjon med den kulturelle kontekst. På den annen side må man for å unngå faren ved det stereotype bevisst søke dette gjennom utløsningen av tegnene i menneskets organiske prosesser.

Vi begynte å søke innenfor den organiske side av de menneskelige reaksjoner for senere hen å strukturere. Med dette begynte det eventyr, som jeg tror ble det mest frugtbare for teatergruppen vår: en søken innenfor selve spillet. Vi la merke til at skuespilleren kan imitere livet. Det er det realistiske eller naturalistiske teater. Man imiterer den hverdagslige adferd, og det er en mulighet. En annen mulighet er den at man vil gi inntrykk av at det gis en annen verden, teatrets verden, en innbildning, en fantasi hvor virkeligheten kan forandre seg. I siste instans kan man kalle det illusjonenes verden. Både «livet i hverdagen» og «illusjonen» har lenge behersket teatret. I hele dets historie ser jeg dualiteten mellom disse to muligheter, nemlig en heller fantastisk mulighet: illusjonen, og en realistisk side: imitasjonen av livet. Det kan være at denne terminologi ikke er eksakt, fordi man i noen land kaller den adferd, som er nær livet illusjon. Jeg tror likevel en kan forstå forskjellen.

Vi søkte da en situasjon der det hverken ville være imitasjon av livet eller noen anstrengelse for å skape noe fantastisk eller imaginært. Vi søkte en situasjon der vi kunne gjenfinne en menneskelig reaksjon, som skulle kunne eksistere samtidig med forestillingen, og som innenfor rammen av denne skulle være fullstendig virkelig, dvs. – om De vil – fullstendig organisk, fullstendig naturalistisk. Dette er Aristoteles' regel: stedets enhet, tidens enhet osv., en enhet – men **hic et nunc**, her og nå.

Hva gir det til sist? Hvis skuespilleren forteller en historie eller spiller noe, er ikke det en nærværende handling. Det er ikke **hic et nunc**. Uten tvil må han utføre en viss handling. Det er det vesentlige. Denne handling må fungere som en avsløringshandling, eller med et ord som er noe gammeldags, men som jeg foretrekker som meget eksakt, nemlig en **trosbekjennelse**. Det er ut fra sitt eget liv han skal utføre en handling, den handling som berøver ham, avslører ham, åpenbarer ham og avdekker ham. Samtidig skal han ikke spille, men han skal gjennomtrenge sine erfaringer av livet. Han skal analysere dem i bevegelsene og i stemmen. Han skal gjenfinne de ambisjoner som kommer fra dypet av hans legeme, og med hele sin klarsynthet må han dirigere dem mot et visst punkt som er nødvendig i forestillingen for å utføre denne bekjennelse i de grader det er nødvendig. På det punkt, hvis skuespilleren kan utføre denne handlingen, er han fenomenet **hic et nunc**. Det er hverken å fortelle eller å skape en illusjon. Det er den nærværende tid. Han avslører seg, det er det latinske **fiat** som skjer. Det skal skapes. Han avdekker seg, og på samme tid må han gjøre det om igjen hver gang.

Er det mulig? Uten klarsynthet er det umulig fordi det alltid vil være fullt opp av uorden, som jeg allerede har sagt. Uten en nøyaktig forberedelse er det umulig fordi skuespilleren alltid vil tenke: «Hva skal jeg gjøre?», og idet han tenker «Hva skal jeg gjøre?», må han miste seg selv. Dette **hic et nunc** må være vel forberedt. Det er hva vi i dag kaller et partitur. Men likevel skal man virkelig ad denne strukturerte vei utføre en handling. Det er en selv-motsigelse. Å forstå at motsigelsene er logiske, er meget viktig. At en ikke skal unngå motsigelsen er akkurat det vesentlige. For hvis jeg til sist analyserer den opprinnelige rite, den primitive rite, hva er det i den? Det er en spontanitet for en europeer som ser på, men for ham som deltar, er det en meget nøyaktig liturgi. Dvs. det er en opprinnelig orden, en vel forberedt linje, frigjort fra de andres erfaringer, hele den orden som organiserer en basis. Og rundt denne liturgi begynner man å lage variasjoner. Da blir det på samme tid forberedt og fritt. Det er bare hvis det hele er forberedt at en kan unngå kaos. Så hvis man vil forberede en adferdslinje som kan tjene som en slags aerodrom, som Stanislavski kalte det, f. eks., må man ha morfemene i dette partituret, likesom notene er morfemene i et musikalsk partitur. Det er ikke gestene, eller tingene en kan merke seg utenfra. I så fall ville det alltid være fiasko.

La oss ta et eksempel. Jeg bor et sted; min nabo bor ved siden av. Og hver morgen møter jeg ham. Han skal på arbeid. Jeg også. Jeg tar hatten av og sier «God dag», og han sier også «God dag», og vi går hver til sin kant. Denne situasjonen gjentar seg hver dag. Den er et fragment av et partitur.

Det er blitt skapt i automatisk forstand et adferdspartitur. Vi kjenner godt våre gester. Vi kjenner godt vår adferd. Jeg vet godt at han vil si «God dag». Riktignok vil detaljene i hans gester være forskjellige, stemmen han bruker vil være forskjellig, men det vesentlige vil være det samme.

Det er altså ikke stemmens noter, de ytre gestene som er morfemene i spillets partitur. Det er noe annet. Man kan bli fristet til, som i Stanislavskis tilfelle, å gjenfinne som morfemer de fysiske handlinger som er rotfestet i menneskets emosjonelle side.

Men Stanislavski oppdaget mot slutten av sitt liv at det ikke er mulig å fikserer emosjonene, for de er ikke avhengige av vår vilje. Vi vil ikke elske, vi elsker og vice versa. Emosjonene er ikke avhengige av vår vilje. Følgelig kan vi ikke bevisst reproducere dem. En kan bare anstrenge seg for å ha visse typer emosjoner – noe mange skuespillere gjør. Men i siste instans er det ikke autentisk. Det er heller ikke morfemene. Vi tror nå, at det er de impulser som kommer fra det indre av legemet for å møte det ytre, som er morfemene. Jeg sier det indre av kroppen. Det er i alt dette en kontekst, som ikke lenger er baktanke, men hva man kan kalle »bak-vesen«, dvs. alle motivasjonene fra legemets indre, fra sjelens indre. Men la oss i praksis si legemets indre. Tilskyndelsen kommer innenfra og ut, og gesten er hva den munner ut i. Gesten er punktum.

Når skuespilleren vil gjøre en gest, gjør han den vanligvis etter en linje som begynner i hånden. Men i det virkelige liv, når mennesket er i kontakt med andre slik som dere og jeg nå, begynner impulsen i legemets indre og i dens siste fase kommer gesten. Den er punktum. Linjen går fra det indre til det ytre. I samkvem med andre mottar en stimuli, og man gir svarene. Dette er impulsene å motta og å svare. I begynnelsen eksisterer det altså dette partitur av levende impulser. Derneft kan man strukturere det ved et tegnsystem. Vi hadde nemlig i grunnen ikke oppgitt denne idéen for godt. Der er dog en forskjell mellom adferden hos en mann i gaten og selve verket. I siste stadium må verket unngå alt det som skyldes tilfeldigheter. Verket må ha en struktur, og derfor blir en søken etter struktur uunngåelig det å artikulere livets impulser omkring en viss type tegn. Det er det objektive stadium.

Forskjellen på objektiv og subjektiv

Hva er forskjellen på objektiv og subjektiv? Den er ikke noe en kan finne ved beregning. Den er noe meget mer empirisk. Når jeg arbeider som iscenesetter, kan jeg si til skuespilleren: »Jeg tror«, eller »Jeg forstår«. Under denne søken etter de levende impulser, denne linje, denne kommen ut fra seg selv, bruker jeg heller: »Jeg tror« og »Jeg tror ikke«. Når jeg sier »Jeg forstår« eller »Jeg forstår ikke«, forklarer jeg den siden av tegnene som ikke er abstrakt. »Jeg forstår ikke« vil si at det bare må eksistere for deg. Hvis det også eksisterer for en annen, er det signifikant – du har skapt et tegn. Og hvis »Jeg tror«, har du beholdt ditt livs linje likevel, denne linje av levende tilskyndelser.

Men jeg la merke til, at når en skuespiller virkelig begynner å søke for egen regning, har han bruk for en ramme for sin søken, i forberedelsen av forestillingen. Der er en nokså lang fase i arbeidet hvor alle skuespillerne lager skisser av spill, hvor resultatene på samme tid blir orientert av dem selv, fordi de ikke er uten tilknytning til den retning forestillingen vil ta i fremtiden. Skuespilleren dirigerer sitt eget liv, sine egne erfaringer bevisst i en bestemt retning. Og på den annen side bruker han andre skuespillere som et slags lerret hvor han projiserer sitt eget livs personligheter. Og når skissen alt er levende, søker man de vesentlige punkter, de tilskyndelser man kan nedtegne, ikke med pennen, men i legemet. Og når det så er nedtegnet, må skuespilleren fornye det tallrike ganger, idet han eliminerer det uviktige. Slik skaper han seg en betinget refleks for de

punkter han har »nedtegnet«; der eksisterer en skisse av livet. Denne skissen er alt et lite fragment av verket, noget som alltid er interessantere enn de skapelser iscenesetteren finner på. Videre må skuespilleren, igjennom alt dette, utføre sin øyeblikkelige og nærværende bekjennelse. Og det er det vanskeligste. Han besitter alt denne linje, dette partitur av levende tilskyndelser godt rotfestet i hans »bakre vesen«. Han har funnet dette, dvs. han har utgangspunktet, han kan nå »ta av«. Og nå, her, i dag, like til den ytterste nesten utenkelige grense, må han utføre sin personlige bekjennelse, på denne basis. Det vi kaller handlingen, eller den totale handling, det er den han må utføre.

Angående den handling er det temmelig vanskelig å si hvilken vei en skal gå for å få en reaksjon av en slik art, for å kunne skape et spill av en slik art. Det er nemlig meget komplisert. Men om dere f. eks. så **Den standhaftige prins**, kan en forstå det gjennom Ryszard Cieslaks rolle som Den standhaftige prins selv. Og hvis deres så **Akropolis**, så er det særlig i sluttscenen, der de går i kortesje til kre-



matoriet, at man finner denne side av handlingen – i denne forestillingen snarere kollektiv, men eksisterende. Finner denne handlingen sted, går skuespilleren, dvs. mennesket, utover sin tilstand av å være et oppdelt vesen, hvilket er vår daglige situasjon. Han er ikke i det øyeblikk delt mellom tanker og følelser, kropp og sjel, bevisst og ubevisst, klarsynthet og instinkt, kjønn og hjerne. Han utfører det, og samtidig er han integrert. Og det er grunnen til at skuespilleren, i fall han kan gjennomføre det helt ut, er meget mindre trett enn før fordi han har fornyet, han har gjenfunnet den oprinnelige integrering, og nye energiressurser har begynt å virke.

Hvis skuespilleren kan utføre handlingen på denne måten, og alt dette idet han imøtegår den tekst som er levende for oss – (det kan også være en samtidig tekst rundt et samtidig tema, men hvis den er levende for oss, bærer den i seg noe som er kollektivt, og hvis den bærer i seg noe kollektivt, like til dypet av oss selv, betyr det at den inneholder røtter. Selvfølgelig er det ikke tilstrekkelig om denne samtidige tekst er stimulerende for oss, fordi den innebærer tanker som er våre tanker av i dag; men om den beveger oss like til dypet av oss selv, og om vi begynner å gyse overfor denne teksten, betyr det at den har røttene) – i så fall konfronteres skuespilleren med dette, dvs. han konfronteres med røttene, med en spaltethet i seg selv. Gjennom dette emne, disse elementer, dette krystall av utfordring (som jeg sa velger man ut av teksten alt det som ikke er dette krystall og bare krystallet blir tilbake) som for oss virker som avgrunnens stemme, ad denne vei, disse krystallpunkter, vil skuespilleren gå henimot sin personlige bekjennelse. Det som er kollektivt, og det som er personlig, møtes i samme punkt. Det er også handlingsaspektet.

Hva er det vesentligste?

Og kanskje vil vi i det øyeblikk, siden vi oppgav ideen om det rituelle teater, gjenfinne det. Visselig er der ingen felles tro, og enhver av oss, tilskuerne, er et Babels tårn. Riktignok er vi for oppdelte, men vi er blitt satt, vi tilskuerne, overfor et fenomen som på samme tid kommer fra jorden, fra det organiske liv, fra instinktet, fra røttene, endog fra andre generasjoners reaksjoner, og som på samme tid er klarsynt, bevisst, behersket og personlig. Dette menneskelige fenomen, skuespilleren, som står overfor oss, har gått utover den tilstand å være delt. Allerede det er ikke lenger et spill. Derfor er det en handling. (Det vi vil gjøre på ethvert tidspunkt i vår daglige tilværelse, er å spille. Han har gått utover det.) Det er et fenomen av total reaksjon. Det er blitt en totalitet. (Derfor kan man kalle det en total handling.) Skuespilleren er ikke oppdelt, han eksisterer ikke halvt i det øyeblikk. Han gjentar partituret, og samtidig avslører han seg like til det man ikke skulle tenke var mulig, like til den side som jeg kaller det bakre vesen. Dette er til sist mulig.

Tilskueren iakttar. Han har ikke analysert dette. Han bare forstår at han er overfor et fenomen som inneholder noe autentisk. I en viss forstand vet han det er en handling, og på den annen side fungerer dette utfordringens krystall, dvs. de tradisjonelle bilder med vår kulturs store verdier. De virker av seg selv, de konfronteres med våre samtidige erfaringer uten å kombineres, beregnes, på en frigid måte. Dersom der eksisterer i forestillingen en utstråling, er det fordi den er resultatet av motsigelsene (subjektiv – objektiv, partituret – handlingen). Til sist er det ikke gjennom patos, ikke gjennom pleonasme at en kan finne en utstråling i kunsten. Det er gjennom tingenes forskjellige

nivåer, de forskjellige aspekter, som på samme tid står i forhold til hverandre og samtidig ikke er identiske. For å gi liv til et nytt vesen, er nemlig to forskjellige vesener nødvendige. Forestillingen er det nye vesen, vi selv og røttene, det som er personlig og det som er kollektivt. Det er to forskjellige vesener, som kan gi liv til et annet vesen. Slik rørte vi kanskje ved denne mulighet, ad en vei som i grunnen var forskjellig, idet vi oppgav ideen om det verdslige rituelle teater. Men på samme tid vi rørte ved den, var det ikke lenger riten i teatret i den forstand det var mulig å tenke seg den på forhånd.

Brecht sa en gang med megen klarsynthet at det er sant at teatret begynte i riten, men at teatret er hva det er fordi det holdt opp å være rite. Og vår stilling er på en måte analog. Man oppgav ideen om det rituelle teater, og man gjenskapte en teatralisk rite, en rite i teatret. En menneskelig rite, ikke religiøs, gjennom en handling, ikke gjennom en tro. Men en bør kanskje likevel finne en annen terminologi. For hvis vi tenker med den nåværende terminologi »riten i teatret«, er det stereotyper som begynner å fungere, en stereotyp direkte deltagelse, stereotyp frigjorte bevegelser, en stereotyp spontanitet full av uorden, en stereotyp illustrert myte og ikke en gjenskapte myte, fordi det er noe annet, en viss stilisering, den stereotyp økumenisme av alle de forskjellige religioner og kulturers bilder. Så man bør kanskje oppgi denne terminologien. Men likevel eksisterer fenomenet fordi spørsmålet er blitt stilt. Hvilket spørsmål? Spørsmålet »Hva er vesentlig?« »Hva er vesentligst?« Det er ikke jeg. Kanskje skuespilleren. Nå vel. Men det er ikke skuespilleren som skuespiller. Det er skuespilleren som menneske. Hva er det vesentligste? Å komme ut over det halv-spill, som vi vil kaste oss ut i.

Jeg leste nylig den første nedskrevne tekst av historien om den hellige Gral. Jeg tror det dreide seg om Parsifal. En dag kommer Parsifal til Fiskerkongens slott. Kongen er lammet. Hele kongeriket er i en vanskelig stilling. Kvinnene føder ikke barn. Trærne bærer ikke frukt. Kyrne gir ikke melk. Alt er goldt – et fravær av fruktbarhet. På plassen gir man ham alt han ber om. Parsifal legger merke til et opp- tog med en kvinne som bærer en slags vase og som går gjennom denne sal, går ut og kommer tilbake etter noen timer, begynner så på igjen osv. Parsifal spør ikke hva det er, for han finner atmosfæren i hele slottet noe merkelig. Det er noe i luften som ikke er normalt. Neste morgen ser han at slottet er tomt. Han tenker at kanskje er alle dradd på jakt. Han tar hesten og drar videre på sin vei. Han rir inn i skogen, og der møter han en ung kvinne som holder sin døde kjærestes hode i fanget. Han spør henne: »Vet De hva der foregår der borte i slottet?« – »Så De opptog?« – »Ja.« – »Med en kvinne som bar på en vase?« – »Ja.« – Spurte De hva det var?« spør denne kvinnen Parsifal, og Parsifal sier: »Nei, jeg spurte ikke.« – »De spurte ikke? Nå vel. Dét er grunnen til at kvinnene ikke kan føde barn, at kyrne ikke gir melk, at trærne ikke bærer frukt, og at kongen er lammet. De spurte ikke.«

Jeg tror at når vi stiller de vesentlige spørsmål, eller det eneste vesentlige spørsmål fordi det alltid i virkeligheten bare eksisterer ett, kan det skje at man til sist tar oss for gale, hvilket skjedde med Kordian i vår forestilling. Og kanskje kan vi være gale. Det var Kordians situasjon til tross for all hans edelhet. Men det ikke å stille spørsmålet er overlegens rolle i Kordian. Det vil skritt for skritt omforme vårt liv, gi det en linje, en kvalitet helt annerledes enn det vi ville, og vi vil fylles av lidelse, angst, og vi vil bli meget ensomme. Derfor tror jeg man ikke bør gjøre om igjen Parsifals feil.