

Plotting with Peter

AF JOHN KANE

John Kane spiller Puck i Peter Brooks opsætning af »A Midsummer Night's Dream«. Her beskriver og analyserer han arbejdet med forestillingen. Artiklen er blevet trykt i »Flourish«, nr. 7, 1971. © John Kane.

Jeg tog ingen notater under arbejdet med A Midsommer Night's Dream og – konsekvent – alt i den følgende artikel er unøjagtigt. Som beskrevet er både Peter Brook og arbejdet's gang en fiktion, på samme måde som Norman Mailer's »Armies of the Night« er en roman.

Første gang vi mødtes med Peter, var en times tid en søndag eftermiddag i januar 1970. Han ville arbejde med ensemblet i små grupper, for at vurdere skuespillernes ansigter, figurer og fysiske rytmer, før rollerne blev fordelt. Jeg var én af de tre skuespillere på 16,30-holdet. Peter talte meget lidt om forestillingen, idet han foretrak at se, hvordan vi fungerede sammen i improvisationer og koncentrationsøvelser. Vi gav lyde, bevægelser og dansetrin videre fra den ene til den anden, idet vi prøvede at udvide eller omdanne den første impuls i det samlede mønster af fysiske handlinger, før vi gav den videre. Så fik vi stukket et eksemplar af Bottom/Pyramus' »Dødstale« i hånden, og blev bedt om at læse den som om vi aldrig havde set den før, som om den ikke havde nogen fortid eller fremtid. Derefter blev teksten brudt op og læst op, ord for ord, af os alle tre, i et forsøg på at gøre os til én stemme. Forsøget mislykkedes, men heldigvis så Peter ikke ud til at være skuffet. Det var lykkedes ham at gøre os opmærksomme på én af de vanskeligheder, vi måtte overvinde, når prøverne begyndte. Inden premiereaftenen håbede Peter at have bragt ensemblet i en tilstand, hvor det kunne behandle ordene med en jonglørs færdighed. Skønt jeg var begejstret for alt, hvad han havde sagt, var det kun ved hjælp af en koncentreret bidden i min tunge, at jeg klarede at komme ud af døren uden at buse ud med skuespillerens evindelige: »Fik jeg rollen?«.

Der gik 14 dage i pinefuld tavshed, og så var rollefordelingen færdig. Jeg fik rollen. **The Dream** – gruppen mødtes, før de begav sig på vej til Stratford, hvor der var en pause mellem prøverne på **Measure for Measure** og **Richard III** i The Companys prøvelokaler i Floral Street. Peter talte for første gang om »det hemmelige skuespil«, som man kun kan finde frem til igennem arbejdet. Han nævnte tekstens egenart, og de pludselige »chock« – forandringer i stykkets stil – og foreslog, at vi i hans fravær kunne undersøge den amerikanske musicals teknik, for derigennem at finde veje

til at afsløre tekstens indhold. Endvidere foreslog han, at vi som forberedelse til de kommende prøver, skulle arbejde med poesi, som kunne dygtiggøre os mentalt og vokalt. Og pludselig fyldtes rummet med navne på berømt heder, som hvert medlem af ensemblet ville foreslå, at man gav sig i kast med. I et øjeblik's tavshed nævnte jeg Gilbert og Sullivan's »pattersongs« og blev belønnet med en skælven af afsky fra Peter. Det kom frem, at disse herrer var bandlyst af ham – og han fortalte mig det. Jeg faldt hen i drømmerier, og sagde ikke mere den dag, men for ikke at føle mig underkuet, købte jeg på vej hjem en plade med H.M.S. Pinafore i hele sin udstrækning.

Gruppen rykkede ind på Stratford på samme tid som **Measure** og **Richard III** åbnedes for offentligheden. En uge efter premiøren på det tredje stykke, **Hamlet**, kom Peter for at snakke med os igen og for at arbejde med os i en dags tid som forberedelse til de rigtige prøver. Vi mødtes i The Methodist Church Hall overfor Holy Trinity Church, hvor Shakespeare blev begravet.

Vi begyndte med en serie øvelser, som i høj grad var en udvikling af dem fra det første møde i januar. På et tidspunkt prøvede vi at holde konversationen igang uden at bruge ord, idet en cirkusakrobats bevægelser tjente som vores ordforråd. Ved hjælp af en nydelig udført mølle, kastede Barry Stanton (Snug) sig ind i centrum af den ring, vi havde formet. John York (Mustardseed) svarede med en slangeagtig og absolut tankevækkende, kolbøtte. Barry tænkte lidt over dette, og gentog så sin første erklæring. Som svar bøjede John sig bagover i bro, og løftede så elegant det ene ben over kroppen – og sluttede af med en baglæns saltomortale. Barry foretog, stønnende og pustende, et tredje møllehjul, der bestemt var tungere end dets forgængere. Næsten som for at gøre nar, svarede John med sit eget perfekte møllehjul, fulgt op af et kraftspring og en baglæns saltomortale. Det var som at se landsbyidioten blive krydsforhørt af en ihærdig og streng advokat. Barrys ansigt var nu helt rødt, og han forberedte sig tappert på det fjerde møllehjul, da Peter takkede, afsluttede konversationen og gik videre til næste punkt.

Scenepersonalet lavede et bundt korte stave, som blev delt rundt til medlemmerne af gruppen. Vi blev opmuntret til at hvirvle dem rundt i luften, mens de gik rundt i ringen fra hånd til hånd. Peter bad os udføre eksperimentet med stavene for os selv i de tre uger før prøverne, for at vi kunne opnå en grundlæggende færdighed. Men stavenes virkelige værdi fandt man ved at sidestille dem med ord.

Mens vi kastede stavene fra hånd til hånd, til trommernes rytme, over lange afstande eller fra store højder, lærte vi at bruge ord og tale – og som en samlet gruppe delte og oplevede vi ordene.

Nogle af os gik sammen med Peter tilbage til teatret i frokostpausen, for at kigge på skitser til forestillingens kostumer. Vi traf designeren, Sally Jacobs, i færd med at eksperimentere med lysets refleksionsevne i forskellige stofftykkelser. Hun gav mig en tegning, forestillende en krølhovedet skuespiller, der var iført en ud-i-et-stykke-posetgul-selvlysende-kravle-dragt og en måneskins-blå hue. Det var umuligt for mig at finde nogen som helst relation mellem det billede, jeg holdt i min hånd og den forestilling, jeg havde haft om rollen som Puck. Peter forklarede:

For nylig havde både han og Sally overværet et kinesisk cirkus i Paris, og var blevet slået af forskellen mellem vores artister og deres. Når den vestlige akrobat optræder, afslører kostumet hans fysik. Man ser ikke kun nummeret blive udført, men også mekanismen bag det, og hvis vi klapper, så klapper vi ad akrobatens dygtighed, men glæder os over den menneskelige krops fuldkommenhed. Peters kinesiske akrobater skjulte omridset af deres kroppe med lange, luftige silkeklæder og lavede deres numre med en sådan elegance og fart, at det syntes at være den mest naturlige ting i verden for dem at jonglere med tallerkener og gå på stylder. Da Peter klappede af dem, glædede han sig over deres dygtighed, samtidig med at man fejrede eksistensen af denne særlige gruppe mennesker, som syntes at optræde i en fjern atmosfære, langt fra publikums fysiske tilstedeværelse. Sallys kostumer var et forsøg på at indkorporere denne fornemmelse af noget enestående i forestillingens magiske elementer. Så var det op til os at fylde dem op med den fornødne grad af troværdighed.

Den 29. juni begyndte vi den 8-ugers prøveperiode. For første gang formede vi vores sædvanlige »diskussionsring« af puder på gulvet i Studio-bygningen. Peter gentog sin tro på et »hemmeligt skuespil«, som kun kunne blive opdaget gennem arbejdsprocessen og derefter – uden mere postyr – gik vi igang med at læse teksten igennem. Vi kom ikke ret langt. Efter de første par linier stoppede Peter os, og sagde, at han ikke ønskede den »spillet«. Han ønskede simpelthen, at vi »læste« stykket. Vi lyttede til ham i tavshed, og derefter, da alle havde nikket indforstået, begyndte oplæserne, hvor de var holdt op. Et par linier til – og han stoppede os igen. »Shakespeare skrev ikke disse linier for ingenting. Alt hvad jeg bad jer om at gøre, var bare at læse dem.« Igen nikkede vi. Igen begyndte vi. Igen stoppede han os.

I forvirrede øjeblikke bruger Peter meget lang tid på tingene. Faktisk bruger han så lang tid på hvert ord, at man begynder at mistænke ham for at have en talefejl. Han kigger på loftet – eller på gulvet. Hans hænder bliver til lyserøde pincetter, der former idéer på samme måde, som man laver tegninger i sandet. Han skubber sine hænder frem, som om han ville presse sine tanker igennem den afstand, der skiller ham og os – og i stilheden prøver vi at si hans afbrudte sætninger igennem vore hjerner for at finde det manglende magiske ord, og nå til de vises sten, der er i stand til at omdanne vores uklarhed og genoprette forbindelsen. Efter mange pauser af den art, klarede vi på en eller anden måde at komme igennem den første læsning af teksten – og var færdige med vores første prøvedag.

Igen og igen kom vi tilbage til gennemlæsning af stykket i prøveperioden. En uge før premiéren – efter at have spillet for tre meget forskellige slags publikum – lavede vi igen rundkredsen af puder, satte os ned med bøgerne i hænderne for at læse teksten igennem en gang til. Og igen og igen stoppede Peter os. »Shakespeare skrev ikke disse linier for ingenting.« Jeg er stadig ikke sikker på, at jeg forstår, hvad det var, han forventede af os under de gennemlæsninger, skønt jeg fik en fornemmelse af, hvad han forventede af sammensmeltningen af skuespiller og tekst, en lørdag morgen henimod midten af prøvetiden, da jeg arbejdede alene med ham.

Under den diskussion, der begyndte arbejdet, måtte jeg pludselig tilstå, at skønt jeg gerne ville lave en god forestilling hver aften, kunne jeg sommetider ikke lade være med at finde det kedeligt at gentage den samme forestilling om og om igen. Jeg måtte også fortælle ham, at jeg altid havde betragtet skuespilleren som værende på et forholdsvis lavt trin i den skabende akt, siden han kun er fortolkende i modsætning til det at være fuldstændig skabende. Det var prøverne, der var min skabende periode. Selvom man kunne regne med, at vi ville blive fortrolige med den endelige forestilling i løbet af de første måneder, så ville den i hvert tilfælde stagnere i det lange løb – holdt i god form af teknik, og fra tid til anden oplyst af et lejlighedsvis inspirationsglimt. – Idet jeg således havde placeret mit hoved i løvens gab, ventede jeg bare på, at kæberne skulle klappe sammen.

»Hvorfor er du så fortvivlet?«, spurgte Peter. »I Indien bliver skuespilleren regnet for at være den største kunstner, den mest skabende.« Og som altid, klar over lærerens ordmæssige begrænsning, foreslog han en øvelse. Vi sad på gulvet i studiet – ansigt til ansigt. Teatrets administrative stab, hvis kontorer ligger ved siden af det sore arbejdsværelse, arbejder ikke lørdag morgen, så vi havde bygningen for os selv. Der var stille. Det eneste man hørte, var den dæmpende lyd af træ mod træ, og latteren fra pensionerede butiksejere og soldater, der var i fuld gang med et spil boccia neden for vinduet. Idet jeg fulgte hans instruktioner, lukkede jeg mine øjne og gentog ordet, »lys«, mens jeg samtidig prøvede at analysere den proces, der førte til dét at sige ordet, og de forandringer der skete med dets intonation. Efter få minutter på denne måde, bad han mig om at gentage eksperimentet, men denne gang bruge ordet, »mørk«. Efter et tilsvarende tidsinterval stoppede han mig blidt, bad mig åbne øjnene og beskrive de følelser og refleksioner, som øvelsen havde forårsaget. Så godt jeg kunne, fortalte jeg ham, hvad jeg havde set med lukkede øjne, hvor de ord og billeder, som ledsagede dem, var placeret i mørket, og hvad der havde provokeret de forskellige holdninger til det samme ord.

Peter lyttede i stilhed, og spurgte om jeg troede det var muligt, at en så præcis eksamination af ordet kunne foregå under forestillingen; og hvis den kunne foregå, om jeg så ikke kunne se hvor meget rigere ordet ville være, når det blev tilpasset tekstens sammenhæng. Skabelse og opdagelse behøver ikke – og må ikke – slutte på den sidste prøvedag. Skuespilleren må altid være åben for forandring. »Man må spille som et redskab for ordene. Hvis man bevidst farver dem, spilder man sin tid. Ordene må være i stand til at farve én«. Måske var det denne farveproces, han håbede at udvirke, selv ved den allerførste gennemlæsning. På den anden side kan han have været ude efter noget helt andet.



Artiklens illustrationer er alle hentet fra opførelsen af »A Midsummer Night's Dream«.



Den næste morgen begyndte vi den fysiske træning, for at forberede os på de krav, som spillestilen ville kræve af os. Hver morgen begyndte med en opvarmningsdel, ledsaget af en udvidet version af dét improviserede trommeafsnit, som åbner anden halvdel af vores forestilling. I løbet af den 8-uger lange prøveperiode blev studiet fyldt med trapezer, reb, plastikstænger, tøndebånd, tennisbolde, papir, snor og et større udvalg af musikinstrumenter. Mindst en halv time hver dag trænede vi med disse ting, indtil de efterhånden blev til dele af os selv. Peter styrede imidlertid denne »børnehave« med fast hånd, og nårsomhelst han følte, vi brugte vores »legetøj« som krykker, havde han stor fornøjelse i at snappe det ud af vores fedtede fingre og låse det ned i sin bundløse konfiskeringskasse.

En kort udforskning af teksten afslørede tre meget forskellige verdener i **A Midsummer Night's Dream**: Arbejdernes verden, De elskendes verden og Åndernes verden: Theseus/Oberon, Hippolytas/Titania. Under prøverne op-

stod en fjerde verden. Vi besluttede, at hvis ånder er allesteds nærværende, ville det være umuligt for dem at indskrænke sig til kun at eksistere i eventyrscenerne. De må være tilstede som Titantias féer. Men de kunne også være tilstede for at hejse træer ned til de elskende, bære brænde for arbejderne og producere lydeffekter på de rigtige tidspunkter. De fire personer, der spillede ånder, blev kaldt »De audio-visuelle«, og fik i begyndelsen lov til at gøre alt. Som et udslag af dette var de meget tilbøjelige til at flytte skuespillerne rundt som skakbrikker. Tiden tæmmede dem, og nu er deres indgreb præget af større præcision, skønt det anarki de tilførte vores første gennemgang stadig – fra tid til anden – bryder igennem.

Peter mener, at den sædvanlige »overfyldning« af en forestilling er unødvendig – tror jeg. Dengang vi begyndte den første gennemgang, cirka 10 dage efter prøvernes start, bar de første scener præg af roderi og upræcighed. Da imidlertid »De audio-visuelle« gjorde deres entré under

opsætningen af »arbejdernes scene«, antog gennemgangen en anden karakter. I modsætning til »A-V'erne« var størstedelen af gruppen synligt hæmmet af stadig at gå rundt med manuskriptet i hånden. De audio-visuelle kunne bevæge sig hvorhen de ønskede, vejlede eller vildlede, hvad de ville, når de ville. Det blev snart åbenbart, at ånderne den morgen var drillesyge, hvis ikke ligefrem ondskabsfulde. Skoven og dens beboere udstrålede en primitiv vildskab, som smittede alle dem, der kom i kontakt med dem. Efterhånden som gruppefølelsen blev stærkere, blev vi grebet af vild henrykkelse. Med vores bog i den ene hånd og et tøndebånd eller en pude i den anden, piskede vi stykket frem, som var det en vanvittigt hoppende snurretop, indtil det eksploderede i konfrontationen mellem Titania og Bottom – i et virvar af iturevet avispapir, i et sammenbrud af pap-fallos'er og Felix Mendelssohn.

Da larmen og latteren døde hen, så vi os omkring i rummet, og som om vi vågnede op af en drøm forstod vi, at vi havde været besat af en vild anarkiens kraft, som havde reduceret vores omgivelser til en ruinhob. Enhver som kunne have set forestillingen den morgen, ville have fundet den uigenkendelig, og alligevel følte vi som deltog i dette kaos, at vi havde været i forbindelse med aspekter i stykket, som ingen diskussion eller nøje sammensat »produktion« kunne have afsløret. Vi havde i øjeblikke strejft Peters »hemmelige spil«, og for første gang vidste vi, hvad det var, vi søgte. I det mindste troede vi, at vi gjorde.

Uden at vi vidste noget om det, beredte Peter omhyggeligt jorden for disse »afsløringer«.

En sen formiddag i prøveperiodens 4. uge vågnede Titania (Sara Kestelman) op og fandt Bottom (David Waller) i fodenden af sin seng. Bed mig ikke fortælle om de begivenheder, der førte til dette, men på en eller anden vis var Christopher Gable og jeg havnet på toppen af et par trappestiger på hver side af scenen, hvorfra vi håndterede lange aluminiumsstænger, på samme måde, som man ville bruge en mikrofonbom. På sidelinien sad Alan Howard på en tom tekasse ved siden af Ben Kingsley, som efter Peters ønske havde medbragt sin guitar. Resten af gruppen sad spredt rundt omkring i rummet på puder og stole.

Mens udvekslingen mellem ånderne, Bottom og Titania skred frem, opfordrede Peter stjalent, Ben til at spille. Sara hørte de bløde akkorder, og da hun nåede linierne, »Vær venlig og høflig mod den herre«, begyndte hun at synge ordene til en melodi, der efterhånden tog form, mens vi sad dér og lyttede. Chris og jeg sænkede vore »mikrofonbomme« ned mod hende, og da hun greb én af dem, begyndte Alan at tromme en ret kompliceret takt på sin tekasse. Pludselig var de audio-visuelle der med en spontan, men perfekt udført firstemmighed, som baggrund til Saras sang; og så – fra alle steder i rummet – kom der bidrag fra resten af gruppen. Alle suplerede den oprindelige impuls. Det virkede som den anden side af Tubaen Bobby. Da Dick Peaslee, vores musikvejleder, ankom fra USA, var Saras sang fanget på manuskriptet. I modsætning hertil viste det sig at være sværere at genkalde sig vores første reaktion på arbejdernes spil.

Arbejderne havde prøvet for sig selv i Methodist Hall, mens resten af os koncentrerede os i studiet om den kommende bryllupsfest. Da de endelig sluttede sig til os igen, blev de bedt om at vente udenfor og pynte sig som håndværkere (hvilket de sandelig også var), der skal præsentere

res for de »fine folk«. Peter slap resten af os løs på kostumerne fra tidligere TGR-produktioner i et magasin ovenover studiet, og mens vi fik sat nogle bizarre udklædninger sammen til os selv, tændte scenepersonalet snesevis af stearinlys, hvilket skulle være rummets eneste lyskilde, når rullegardinerne var blevet trukket ned.

Overdrevent iklædt turbans, kapper og strudsefjer, satte vi os bag halvcirklen af lys og gennemløb replikskiftet indtil Peter Quince's indtræden. På et stikord forlod jeg rummet og ledte Arbejderne ind til Theseus og hans ret. De havde ingen forestilling om, hvad der kunne være sket bag studiets døre. Vi – på den anden side – havde selvfølgelig aldrig set det stykke, de nu begyndte at opføre. De lod til at være lige så lidt indstuderet, som Bottom og hans kolleger var i teksten. Philip Locke indledte som Peter Quince med stykkets prolog, og var dets egentlige suflør. Han havde en Penguin udgave af *The Dream* i hånden. Retten syntes først, at dette var meget morsomt, men efterhånden som vores vittigheder på deres bekostning blev mere desperate, begyndte det egentlige i deres spil – sammen vores omgivelseres fremmedartethed – at påvirke os, og da vi nåede Pyramus' og Thisbes død, havde deres uskyld en sært bevægende effekt, som fik os til at tie.

Alan takkede som Theseus Arbejderne og talte for sidste gang til sin ret. Pludselig var vi badet i lys fra projektørerne over os, og vi rejste os blinkende i det brutale lys-skær. »Fortsæt!«, sagde Peter. »Fortsæt til den sidste replik i stykket.« Jeg var så overrumplet af lysbadet, at jeg begyndte på Pucks, »Nu brøler den sultne løve«, uden overhovedet at tænke på, hvad jeg sagde. (Hvilket, tror jeg, var Peters intention.) Den replik, og de tre andre, som udgør stykkets epilog, kom helt af sig selv, og via oplevelsen nåede vi stykkets slutning med en forståelse af den nødvendige overgang fra Retten til Åndernes verden. At forstå den var ét. At gentage den var imidlertid noget andet.

Vi tilbragte mange fortvivlede timer med – uden succes – at prøve at genkalde os begivenhederne fra det øjeblik i spillet, vi havde følt var blevet oplevet rigtigt. Peter kunne drive os til den yderste forvirring med sine forsøg på at stimulere vores bevidsthed om os selv. Dér kunne han sidde sammen med os, og ryste på sit store hoved i mistro til, at vi kunne være nået så langt i én retning – og alligevel være gået så mange skridt tilbage. Og så ville han, smertefuldt, trin for trin, afsløre den vej vi var rejst, og på ny ville vi alle nikke indforstået med hovedet, idet vi, ærligt og oprigtigt troede at vide nøjagtig, hvad han snakkede om – og hvor vi tog fejl. Ved prøvens slutning, da vi knap var nået ud af studiets døre – så forsvandt vores sikkerhed som cigaretrøg, efterladende formodningerne raslende rundt inden i vores hoveder resten af dagen.

I al denne tid spillede vi selvfølgelig forestilling hver aften i The Main House. Som et resultat af arbejdet med Peter, undergik vores forestillinger en forandring til noget der var, omend ikke rigere end originalerne (især ikke netop dén aften), så i hvert tilfælde mere mærkværdige. Når vi ikke var på scenen, kunne man finde os rundt omkring i krogene, hvor vi diskuterede *The Dream*. Tre af os, Christopher Gable, Ben Kingsley og jeg, som deler garderobe, nåede hver aften til en demokratisk diskussion om en ny, præcis definition af det, Peter ønskede af os. Og på hver prøvedag ville der uden tvivl – allerede inden kaffepausen om morgenen – blive snakket om definitionen. Efter en længere periode trak jeg mig – for at beholde min forstand – tilbage i en slags skamløs eskapisme. I løbet af

den 8-uger lange prøveperiode kom jeg igennem 22 engelske detektivromaner. Jeg kan ikke definere det nøjagtige antal nærmere, for jeg lånte en del af dem, og jeg er ikke i stand til at sige med nogensomhelst sikkerhed, hvor mange jeg har leveret tilbage. Min reaktion bar imidlertid frugt. Hvis De har lyst til at finde en af kilderne til min »styltesekvens«, beder jeg Dem rette opmærksomheden mod det kapitel, der hedder »Skærslibberen« i Nicholas Blake's, »The Deadly Joker«.

Efter at **Two Gentlemen of Verona** var sat i gang, flyttede vi fra Studiet over i Konferencehallen i selve teatret, hvor et stillads, som svarede til størrelsen af den dekoration, vi skulle bruge på scenen, var blevet opstillet af et lokalt bygmesterfirma. For første gang følte vi os ikke hjemme, en følelse som skulle få mere magt over os, da vi bevægede os ind i den sidste uges prøver. Vi var på fremmed territorium, og det var nødvendigt, at vi kendte vores omgivelser, før vi igen kunne opleve den frihed, vi havde udviklet i Studiet. Den vigtigste forandring var den platform, der løb øverst oppe på den udvendige side af de tre, fem meter høje, vægge, som var vores kulisser. Før dette var alt spillet foregået på ét niveau. Men nu koncentrerede vi os om at erobre det vertikale plan, hvor det før kun havde drejet sig om det horisontale.

Da der var gået næsten en uge i de nye omgivelser, spillede vi vores første gennemgang for et specielt inviteret publikum, der var sammensat af børn mellem 8 og 13 år. De nød forestillingen – det sagde de i hvert tilfælde – men de måtte indrømme, at de halvdelen af tiden faktisk ikke vidste, hvad der gik for sig. Da forestillingen var forbi, og de legede med vores legetøj, gik vi rundt mellem dem, og stillede og besvarede spørgsmål om stykket. Jeg kom til at snakke med en lille pige:

Jeg: Kunne du li' stykket?

Hun: Ja, det kunne jeg.

Jeg: Forstod du, hvad der foregik?

Hun: Ja, ja.

Jeg: Syntes du om féerne?

Hun: Ja, meget.

Jeg: Ville du bedre ha' kunnet li' dem, hvis de havde haft vinger og sådan noget?

Hun: Nej, jeg kunne bedst li' dem, som de var – med deres almindelige tøj. Det er ligemeget med vinger.

Jeg: Er det første gang, du er i teatret?

Hun: Nej, jeg har været i teatret masser af gange.

Jeg: Arbejder din far med teater?

Hun: Ja.

Jeg: Hvad laver han?

Hun: Han er instruktør.

Jeg: Hvad hedder han?

Hun: Peter Brook.

Jeg: Nå!

Fjorten dage senere opførte vi forestillingen i Konferencehallen for et inviteret publikum af skoleelever fra Stratford Summer School, og opdagede via den modtagelse de gav det, at vi var ret tæt på at nå det, som Peter havde ønsket, vi skulle opnå. Det var om fredagen. Om søndagen flyttede vi op på scenen til den første tekniske prøve, og begyndte at arbejde med »de flyvende trapezer« for alvor.

Enhver forestilling går i overgangen fra studie til scene gennem en periode, hvor dens liv og nuancer forsvinder ind i auditoriets røde svælg. I de sidste par dage før pre-

miøren kæmper skuespillerne, teknikerne og instruktøren for at holde den i live, alt imens de prøver at etablere den samme kontakt med deres publikum, som de havde under prøverne. Vores forestilling kom i vanskeligheder, da gruppen i sidste øjeblik udvidedes. Vores forhold til trapezterne, til »elskovsbænkene« og Titanias fjer, ligner meget det, vi har til hinanden. De er vores partnere i en æterisk dans, og hvis de glemmer en takt, kaster de os begge ud af trit.

Alan Howard og jeg syntes, at vi brugte det meste af søndagen på at svinge rundt på disse hårde metalstænger cirka 5 meter over gulvet. Det var en stor lettelse at være nede på jorden igen den næste dag, da vi skulle opføre stykket på Cannon Hill Art Centre. Vi lod vores »legetøj« blive hjemme, idet vi foretrak at improvisere med, hvad vi fandt dér. Heldigvis viste teatret sig at være en ret alsidig bygning med gallerier, reb og mindst fem forskellige ud- og indgangsdøre. Jeg var nervøs og dårlig tilpas, før vi foreviste stykket for elever i Konference Hallen, men jeg nød hvert minut af opførelsen i disse nye omgivelser. Såvidt man kunne se af publikums reaktion, nød de det også. Vi var næsten nået frem, eller i det mindste troede jeg, at vi næsten var nået frem. Den følgende morgen før prøverne begyndte, trak Peter mig til side, og slog mig fuldstændig ud med sine ord. Ikke bare tog jeg fejl med det, »næsten at være der« – jeg var gået tilbage, og Peter var meget bekymret over det. Og jeg var meget bekymret over det – lige op til forpremiéren, og jo nærmere vi kom, jo mere bekymret blev jeg.

Vores første forpremiérepublikum var skuffet over, hvad det så og hørte. Rent teknisk havde forestillingen været en katastrofe. Det interne fjernsyn, der var installeret for at hjælpe mændene ved de flyvende reb, syntes at have fungeret dårligt. Vi havde øvet manøvrerne mindst tre timer i løbet af dagen, og gjort dem perfekte, men i forestillingen var perfektionen som ved et under slået fejl, og enhver yndefuld bevægelse var blevet til noget, der gik til marv og ben. Komplet forvirret over, hvad man nu regnede med, at jeg skulle gøre, havde jeg spillet det mystiske spil, som kun Gud og jeg forstod.

Mens jeg druknede mine sorger på en bar efter forestillingen, kom jeg i snak med en teaterstuderende. Han havde lige været vidne til ulykken, og hjalp mig med at pleje min depression. Han indvendte, at mens han syntes, den var »interessant«, så forstod han ikke, hvad der gik for sig halvdelen af tiden. Vi var tilbage dér, hvor vi startede, dér hvor den samme reaktion var blevet fremkaldt hos børnene under den første gennemgang. Halvhjertet forsvarede jeg forestillingen og dens idé, og han lovede at se den igen. Det gjorde han. Senere skrev han et brev til mig. Jeg citerer:

»Da jeg så forestillingen igen ved den anden forpremiere, var der sket noget ganske bemærkelsesværdigt med den. Den var – i løbet af en enkelt dag – blevet sammen-spillet på en sådan måde, som det ellers ville tage uger at spille ind. Det var en helt ny oplevelse«. Yderligere vil jeg citere et par bemærkninger, tilfældig hørt i baren under, og efter den første og anden forpremiere:

»De burde gi' os reduktion i billetprisen ... dekorationen kan ikke ha' kostet meget mere end en kroners penge!«

»Stedet er gået i hundene, siden Peter Hall gik af.«

»En Skærsommernatsdrøm! Der er flere alfer i min baghave.«

»I kan finde mig i pub'en under den anden halvdel.«



Den anden forpremiere var virkelig et fremskridt. De tekniske problemer var blevet glattet ud, og vi havde mistet noget af vores frygt for at være højt oppe, hvilket gjorde det muligt for os at afslappe vores ellers ligblege, stivnede smil, når vi svingede gennem luften. Efter at vi endnu engang havde taget vores omgivelser i besiddelse, kunne vi gøre dem til forlængelser af os selv, og bruge dem som middel til at fortælle vores historie. Kun ved at undervinge dem på denne måde, kunne vi modvirke den tendens de havde til at bortlede opmærksomheden fra skuespillerne og teksten. Og nu, da jeg begyndte at få en større teknisk sikkerhed, blev min indre uro trukket i relief. Efter Cannon Hill-forestillingen var jeg fuldstændig faret vild, og nu, kun et par timer før premieren, syntes jeg ikke at være kommet nærmere mod den rette vej.

Efter den sidste prøve før tæppet gik op, spurgte jeg Peter, om jeg kunne snakke med ham under fire øjne. Vi sad nede i parkettet, ansigt til ansigt med den store hvide, terneragtige dekoration. Jeg var forvirret; jeg forstod ikke min funktion i forestillingen; hvor tog jeg fejl; hvad kunne jeg gøre, for at gøre det rigtige, osv., osv.? Peter sad tålmodigt og lyttede i tavshed, mens jeg væltede mig rundt i min egen utilstrækkelighed, og da jeg var færdig, begyndte han stille at tale. Han gik igennem hele prøveperioden, de diskussioner vi havde haft efter arbejdstid, og så begyndte han langsomt at samle alle trådene, indtil jeg – efter et kvarters forløb – forstod alt. Det tror jeg imidlertid, at jeg gjorde.

Og det ville ikke være af større betydning, hvis jeg ikke forstod. Peter snakker aldrig generelt. For ham er det aldrig enten/eller, men en sammensmeltning af begge dele. Ved at følge Peters råd eller hans råd, som jeg forstod det, var premiereaftenen en glædelig oplevelse for mig. Og jeg var i stand til at nyde hver af de følgende forestillinger i lige så høj grad, idet jeg stadig prøvede at komme nærmere

»det hemmelige spil«, som vi nu véd eksisterer, og som vi håber kan blive afdækket i tide.

I forhold til den første forestilling var det meste af premiereforestillingen bedre, noget af den var på samme niveau, og selvfølgelig var noget under det normale, men det hele affødte en oplevelse i teatret, der overgik sæsonens andre premiereaftener.

Næste dag fløj Peter til Persien. Doubleantprøverne begyndte først om eftermiddagen, og de udvalgte, der var i gang med en forestilling mere, hentede deres kopier af **The Tempest** på teatrets kontor, og trak vejret dybt før den næste runddans.

Efterskrift

Nogle måneder senere kom Peter tilbage for at se to af forestillingens opførelser og for at bearbejde fragmenter af stykket, før han tog af sted igen for at begynde på sit Paris-projekt. Vi mødte ham tilfældigvis over en drink efter den første forestilling, og trods det at vores samtale beskæftigede sig med mange forskellige emner, så hæftede den sig fast i den depression, gruppen havde følt den aften, da showet havde været fuldstændig uden magi og publikum upåvirket.

»Det forbavser mig, at den slags depression – i en gruppe der arbejder fuldtids på Shakespeare – stadigvæk kan gribe skuespillerne. Hvis vi bare helt kunne blive klar over, at manden og hans arbejde ligger så langt udover vores evner som skuespillere og instruktører, at vi aldrig kan give det en retfærdig behandling – så ville en sundere indstilling til forestillingen sikkert udvikle sig. Ligemeget hvor lang tid vi arbejdede på et stykke, ville vi aldrig nå slutningen. Der ville aldrig være nogen selvtilfredshed eller kedsomhed, for vi begyndte på en rejse uden ende, og det er – uden tvivl – selve rejsen, der er belønningen for den skabende kunstner. Det øjeblik man ankommer – ligegyldigt hvor – glemmer man den afstand, der måske er tilbagelagt.

Jeg tror i det mindste, at det var dét, han sagde.

»A Midsummer Night's Dream« fra 1970 er den sidste forestilling instrueret af Peter Brook på The Royal Shakespeare Company, hvor han har virket i over 15 år og været meddirektør siden 1962. Efter den periode har han hengivet sig til et eksperimenterende teaterarbejde, som han havde følt sig tiltrukket af hele tiden. Gennem støtte fra Ford, Robert Anderson og Carlouste Gulbenkian Foundation har han i jan. 1971 skabt Centre International de Recherche Théâtrale i Paris, som indbefatter ca. 20 skuespillere fra 10 forskellige lande og som i løbet af 2 år meget sparsomt har vist deres arbejde offentligt. Første gang var i august 1971 under Shiraz-Persepolis Festival. Forestillingens 2 dele foregik på to forskellige dage og nætter. Dens titel var »Orghast«, og henviste til det gamle persiske sprog fra Avesta – bearbejdet af den engelske digter Ted Hughes. Derefter blev Peter Handkes »Kaspar« vist i Paris nogle få gange for udvalgte tilskuere (psykiatere, håndplukkede teaterkritikere, skolebørn o. l.). Flere gange har man forsøgt at bryde det hemmelighedens slør, som Peter Brook beskytter sit arbejde med. Den eneste beskrivelse fra

Centre International, skyldes John Heilpern, som i Observer Review, 26. nov. 1972 giver glimt af dette suggestive arbejde i »Peter Brook's other dream«.

Den 1. december 1972 tog Peter Brook med hele sin stab på 3 måneders rejse med land-rover til Vestafrika – nøjagtigt Dohomey, Togo, Niger og Nigeria. Brook forklarer meningen med rejsen således:

»Vi kommer til at eksperimentere med dette princip: Hvad kan direkte kommunikation være? Jeg er ikke uvidende om betydningen af ordene i teatret. Men vi søger efter noget meget mere radikalt – en form for teater der virker som musik – noget som kan gøre det samme indtryk overalt i verden uden hensyn til sprog. Vi vil være så fjernt som muligt fra enhver teaterbygning, hvor millioner af tanker og traditioner har etableret sig. Hvad vi leder efter er et ægte »empty space« (titlen på hans bog, som udkom 1969, se TTT 9). Men et »empty space«, hvor en kultur allerede eksisterer, ernæret af en fantasiverden. Det er i dette område, at den ægte teatererfaring er at finde«.