

forts. fra s. 18.

beskrivning av vardagens gester sedda utifrån. Jag går på teatern för att se mig själv, på scenen (återgiven i en enda person eller med hjälp av en mångfaldigad person och i form av en saga) sådan som jag inte skulle kunna – eller våga – se mig själv eller drömma att jag är, och sådan som jag emellertid vet, att jag är. Skådespelaren har till uppgift att påtaga sig de gester och den utstyrsel, som tillåter honom att visa fram mig för mig själv, och visa fram mig naken, i ensamheten eller i munterheten.

En sak måste framhållas: det rör sig inte om ett försvar för tjänstefolkets villkor. Jag antar, att det finns en fackförening för hembiträden – detta angår inte oss.

När denna pjäs framfördes, gjorde en teaterkritiker den anmärkningen, att rik-

tiga hembiträden inte talar som de i min pjäs. Vad vet ni om det? Jag påstår motsatsen; för om jag vore hembitråde, skulle jag tala som de. Vissa kvällar. Ty hembiträden talar bara så vissa kvällar. Man måste överraska dem, antingen i deras ensamhet eller i var och ens av oss.

Dekoren till «Jungfruleken». Det rör sig helt enkelt om sovrummet hos en småborgelig en smula lättsinnig dam. Om pjäsen spelas i Frankrike, skall det vara en stoppad säng – hon har ju i alla fall hembiträden – men inte lyxig. Om pjäsen spelas i Spanien, Skandinavien eller Ryssland, så måste rummet förändras. Klänningarna däremot skall vara extravaganta men inte framhålla något mode eller någon epok. Det är möjligt, att de båda hembiträdena, för deras spel, monstruöst deformerar Ma-

dames klänningar genom att lägga till falska släp, falska krås, konstgjorda bröst eller bakdelar. Om så är möjligt, skall blommorna vara verkliga blommor och sängen en verklig säng. Regissören måste förstå, för jag kan ju i alla fall inte förklara allt, varför sovrummet måste vara en nästan exakt kopia av ett kvinnligt sovrum och blommorna verkliga, men klänningarna monstruösa och skådespelerskornas spel en smula vacklande.

Och om man ville spela den här pjäsen på Epidaurus-teatern? Det skulle räcka med, att de tre skådespelerskorna innan pjäsens början kom fram på scenen och inför åskådarnas ögon kom överens om de platser, som de skulle kalla: säng, fönster, garderob, dörr, toalett-bord osv. Sedan försvinner de, för att därefter framträda i den av författaren anvisade ordningen.

Av Jean Genet

I London på Arts Theater – jag såg det – spelades «Balkongen» illa. Den spelades också dåligt i New York, Berlin och i Paris – har man sagt mig. I London hade regissören bara haft för avsikt att misshandla den engelska monarkin, särskilt drottningen, och av scenen med Generalen och Hästen gjorde han en krigssatir. Dekoren: taggtråd.

Taggtrådar i en lyxbordell!

I New York hade regissören helt enkelt trollat bort allt, som hade med revolutionen att göra.

Berlin: en förste regissör, en slags preussisk korpral, fick idén att förvandla apparaten, som tillåter madame Irma att se och höra det, som försiggår i varje salong till en sorts färgtelevision, där åskådarna skulle kunna se det som madame Irma beskriver. En annan av hans idéer, typiskt tysk: alla skulle bära kostymer från sekelskiftet.

Paris: Generalen har blivit en amiral eller en akademiledamot. Madame Irma vägrar att uppenbara sig, då ridån går upp och fordrar att Carmen skall taga ordet redan i de första scenerna. Skådespelerskorna ersätter ett ord med ett annat, och regissören karvar i texten. Wien, Basel: Jag vet inte längre, eller också har jag aldrig vetat.

Vridscenen i Paris var en dumhet. Jag vill, att tablåerna följer efter varandra, och att dekorerna förflyttar sig från vänster till höger, som om de skulle föras in i varandra inför åskådarnas ögon. Min avsikt var ändå tydlig.

I de fyra scenerna i början skall nästan allt spelas överdrivet, även om det finns avsnitt, där tonen skall vara naturligare för att få överdriften att verka ännu mer uppblåst. Alltså, ingen tvetydighet, men två motsatta tonfall.

Däremot i scenen mellan madame Irma och Carmen och ända till slutet gäller

det att finna en ton, som *hela tiden* är tvetydig, som *hela tiden* skorrar falskt. Är huvudpersonernas känslor, som framkallas av situationen, låtsade eller verkliga? Polischefens vrede i slutet av pjäsen gentemot De Tre Figurerne, är den låtsad eller är den verklig? Finns de revolterande inne i bordellen eller utanför? Tvetydigheten måste uppehållas ända till slutet.

A propos just denna sista scen så skulle författaren till pjäsen gärna vilja, att man inte skar ner och förkortade någon förklaring under förevändning att gå fortare fram, att vara tydligare eller att redan ha sagt allt, eller att publiken har förstått, eller att den har tråkigt.

Skådespelerskorna får inte ersätta ord som hora, knulla, kuk och fitta osv. med några trevliga sällskapsord. De kan vägra att spela i min pjäs – vi sätter in män i stället. Annars måste de lyda mina ord. Jag kan tåla att de säger orden baklänges. Till exempel: attif, allunk, osv.

Försök att få rivaliteten, som tycks existera mellan Irma och Carmen kännbar. Jag menar: vem för ledningen – över huset och över pjäsen? Carmen eller Irma?

Jag fick idén att låta de tre huvudfigurerna klättra upp på höga styltor. Hur skall skådespelarna kunna gå på dem utan att drulla omkull och utan att sno in sig i kjolarnas släp och spetsar? Det får de lära sig.

Det säger sig självt, att Irmas kostym i början av pjäsen bör vara mycket sträng. Man kan till och med tro, att hon pyntar ut sig och bär den långa klänningen, som i Balkongscenen tack vare några dekorationer blir till Drottningens klänning.

Tvärtom mot vad som skedde i Paris bör de Tre Figurerne (Biskopen, Doma-

Hur man spelar Balkongen

ren och Generalen) vara klädda i de uniformer eller dräkter, som brukas i det land, där pjäsen spelas. I Frankrike skulle man ha en domare, som påminde om de som vi har i våra domstolar och inte om en perukstock. Vi skulle haft en General med en mössa utpyntad med stjärnor eller eklöv och inte en sorts Lord Amiral. Kostymerna må vara överdrivna men inte oigenkännliga.

Inte hela tiden taga fram det dåliga: I London hade regissören fått en idé: skådespelerskan, som spelade hästen, ritade kärleksfullt med en kolbit under en av sina tirader mustacher på Generalen.

Fotograferna (sista bilden) bör vara klädda och uppföra sig som de mest företagsna ungdomarna i det landet – och den tiden – där pjäsen spelas. I Frankrike 1960, skulle det vara raggare i skinn och blå jeans.

Man måste uppfinna den revolutionära typen och sedan måla den eller modellera den på mask, för jag kan inte se någon, inte ens bland Lyons protestanter, som har ett tillräckligt långt, sorgset och krigiskt ansikte för att spela denna roll. Maskernas stelhet skulle passa rätt bra. Men man får intet stryka något mer i den här scenen.

De korta stunderna av ensamhet mellan Irma och Polischefen måste avslöja en gammal ömhet. Jag vet inte varför. Allt de som jag nu har skrivit vänder sig naturligtvis inte till den intelligente regissören. Han vet, vad han har att göra. Men de andra?

Ännu en sak: spela inte den här pjäsen, som om den vore en satir över det eller det. Den är – och skall alltså spelas som – ett förhållande av Spegelbilden och Reflexen. Dess betydelse – satirisk eller inte – kommer endast fram i detta fall.

Brev från Jean Genet til Roger Blin

Min bästa Roger,

Varken alla de nu levande eller alla döda eller alla de som kommer att leva i framtiden kommer att kunna se «Skärmarna». Mänskligheten i sin helhet kommer att undanhållas dem: detta faktum verkar i det närmaste absolut. Världen har existerat utan dem, och den kommer att existera på samma sätt. Slumpen erbjuder ett tillfälligt möte mellan några tusen av Paris' invånare och pjäsen. För att denna händelse – föreställningen eller föreställningarna – utan att störa världssordningen, måtte framtvunga en poetisk eldsvåda brinnande med några tusen parisbor, skulle jag vilja, att den bleve så stark, så intensiv, att den genom sina följdverkningar genomlyste de dödas värld – miljardets miljarder – och de framtida levandes (men det är mindre viktigt).

Jag säger er detta, därför att denna fest så begränsad i tid och rum och till synes riktad till några tusen åskådare, skall bli av en sådan vikt, att den också riktar sig till de döda. Ingen får undanhållas eller berövas festen. Den måste bli så skön, att även de döda anar den, och att de rodnar över den. Om ni förverkligar «Skärmarna», måste ni hela tiden röra er mot en unik fest och gå mycket långt i den riktningen. Allt måste komma samman för att spränga det som skiljer oss från de döda. Att göra allt för att vi ska få känslan att ha arbetat för dem och att ha lyckats.

Skådespelarna och skådespelerskorna måste alltså uppövas i sina mest dolda djup – inte i sina finesser: få dem att acceptera svåra hållningar och beundransvärda gester, men utan samband med dem de utför i privatlivet. Om vi sätter livet i motsatsförhållande till scenen, så är det därför att vi anar, att scenen är en plats, som gränsar till döden, där alla friheter är möjliga. Skådespelarnas röster kommer från andra håll än från strupen: det är en svårfunnen musik. Deras masker som gör dem till «andra» tillåter dem alla djärigheter: i och med att de inte har ett socialt ansvar ikläder de sig ett annat och svarar inför en annan Order.

Kostymerna skall inte kläda dem. Teaterkostymer tjänar till parad i ordets alla betydelse. Ni förstår väl vilken skönhet de måste ha. Inte en privat skönhet, utan en nödvändig skönhet, liksom mask och röstläge, för att skådespelaren skall kunna kasta sig in i äventyret och triumfera över det. Det gäller alltså att spänna för. Jag skulle vilja, att de tre gamla kvinnornas kostymer gjordes av nerlusade magnifika trasor. Genom några detaljer måste man påminna om Algeriet, men den allmänna stilen måste vara mycket storslagen: vidd, släp, svepande tyger, även om de rör upp damm och halm. Med ett ord: Varje kostym måste i sig vara en dekor – avtecknande sig mot en skärm – som kan placera gestalten. Men än en gång: denna storslagenhet får inte hänföra sig till en hinsides skönhet, inte ens till en imiterad eller parodierad skönhet med hjälp av prål och tingel-tangel. Acquart och hans fru måste uppfinna fruktansvärda utstyrs-lar, som inte skulle vara på sin plats på de levandes skuldror. De vansinniga, därarna kunna sy sådana utstyrs-lar. Jag är övertygad om, att sinnessjukhusen är fulla med dessa utsmyckningar, dessa monument mycket svåra att bära. Modern, Kadidja, Ommou kommer att finna skydd under dem, och kommer kanske att bli en smula förvanskade av dem. Men jag ber: tolerera ingen näpenhet. Acquart måste nästan känna sig hotad. Vilket elände utgör inte de vanliga teaterkostymerna: I dem vågar skådespelarna ingenting våga. De är dömda att utföra vackra rörelser antingen med låren, de sträckta fötterna, armarna eller bälén.

Tillåt inte en skådespelare att glömma bort sig själv, utom om han går så långt i detta bortglömmande, att han pissar vänd mot publiken. Man måste tvinga dem – de som inte talar – att drömma, att deras son eller älskade moder dör, att en banditt plundrar dem, eller att publiken ser dem nakna. Själva skärmarna, de som ni iordningsställt tillsammans med Acquart är mycket vakra (jag menar deres struktur och rörelser). Men teckningarna på dem? Det blir mycket svårt. Det är bland de sinnessjukas teckningar man bör leta. T.o.m. bland de vansinniga som systematiskt simulerar vansinne. Gör ett besök i Rodez. Få tag på någon där. Berätta för honom den här dårhistorien «Skärmarna», och han kommer

Lettes à Roger Blin, av Jean Genet er korrespondansen som författaren förte med regissören under prøvene til «Les Paravents» på Théâtre de l'Odéon i Paris. Brevene er blitt utgitt i bokformen i august 1966 av Gallimard som har tillatt TTT å gjengi noen fragmenter.

att tolka den i teckningar. Jag tror, att en sexuell besatt vansinnig, som aldrig sett ett apelsinträd eller ens en apelsin, skulle kunna uppfinna en verkligare apelsinodling än någon annan. Var skall vi finna honom? Genom att utlysa en tävling? Men om vi mycket starkt tänker på detta, så kommer slumpen att arbeta för oss.

Jag återkommer till skådespelarnas hållning.

Modern: mycket små steg men med stor auktoritet i gesten. Sedan plötsligt stora kliv med kjolen uppdragen, så att man ser benen med dess blå eller violetta ådror.

Kadidja: högdragen, använder paraplyet som en käpp.

Ommou drar vid varje steg foten ur en dypöl. Men överdelen av kroppen, från bröstet och uppåt, mycket rak, huvudet högt och det verbala vansinnet kallt och värtikulerat.

Vad Said angår, så måste den skådespelaren lära sig koncentration. Man känner, att han ännu inte är helt närvarande varken i Sids kropp eller gester. Under några sekunder händer det, att han flyter omkring på Place Leopardi i Verona eller på Saint-Benoit-gatan.

Med Warda är det rätt svårt: en oerhörd tomhet har mer utstrålning än den mest förtätade fullhet.

Det är Serganten, som irriterar mig: antingen är det ni med er en smula vilda och spydiga poesi, eller också är det det unge mannen under er ledning. Jag tror, att ni skulle kunna göra honom till en dubbelgångare, lysande enligt Västerlandet, till Said. Eller, om ni så vill, till hans motsats i allt. Solmänniskan i motsats till Saturnusmänniskan, även om solmänniskan retar gallan på oss – och i så fall är det vi som retar gallan på dem. Han är en snygg tjej i uniform.

Det sägs, att pjäser i vanliga fall har en mening; det har inte denna. Det är en fest, vars olika element inte hänger samman. Den är inte firandet av någonting.

Leila ser jag inte tydligt. Kanske det är därför att hon är maskerad. Det får ni finna ut.

Men vad maskerna beträffar, måste ni förlita er till era drömmar, fantasi, inbillning och yrsel, inte till ert förstånd, inte till era iakttagelser, utom om de är vansinniga, och om de får er att urskönja en sammetspäls runt arabernas ögon. Maskerna oroar mig. De måste påminna om, återkalla Algeriet med hjälp av medel, som algerierna inte känner till. Jag är rädd för henna-färgen till modern. Det algeriska eländet och misären måste få andra färger och annat material, som vi måste finna. Ni och Acquart, ni har inga lätta roller. Och jag underlättar inte det hela för er.

Vidare: ett så grymt ljus på scenen! Men så måste det vara.

Jag återkommer till skådespelerskorna: de skall förvandla sig till djur. Man måste hjälpa dem. Då och då under rollens gång en smula av Modern eller av Ommou eller av Warda, som visar en öronsnybb. Resten av tiden: djur. Liksom jag läst, att Nebukanesar, medan han betade gräset under några minuter var kung och kanske människa.

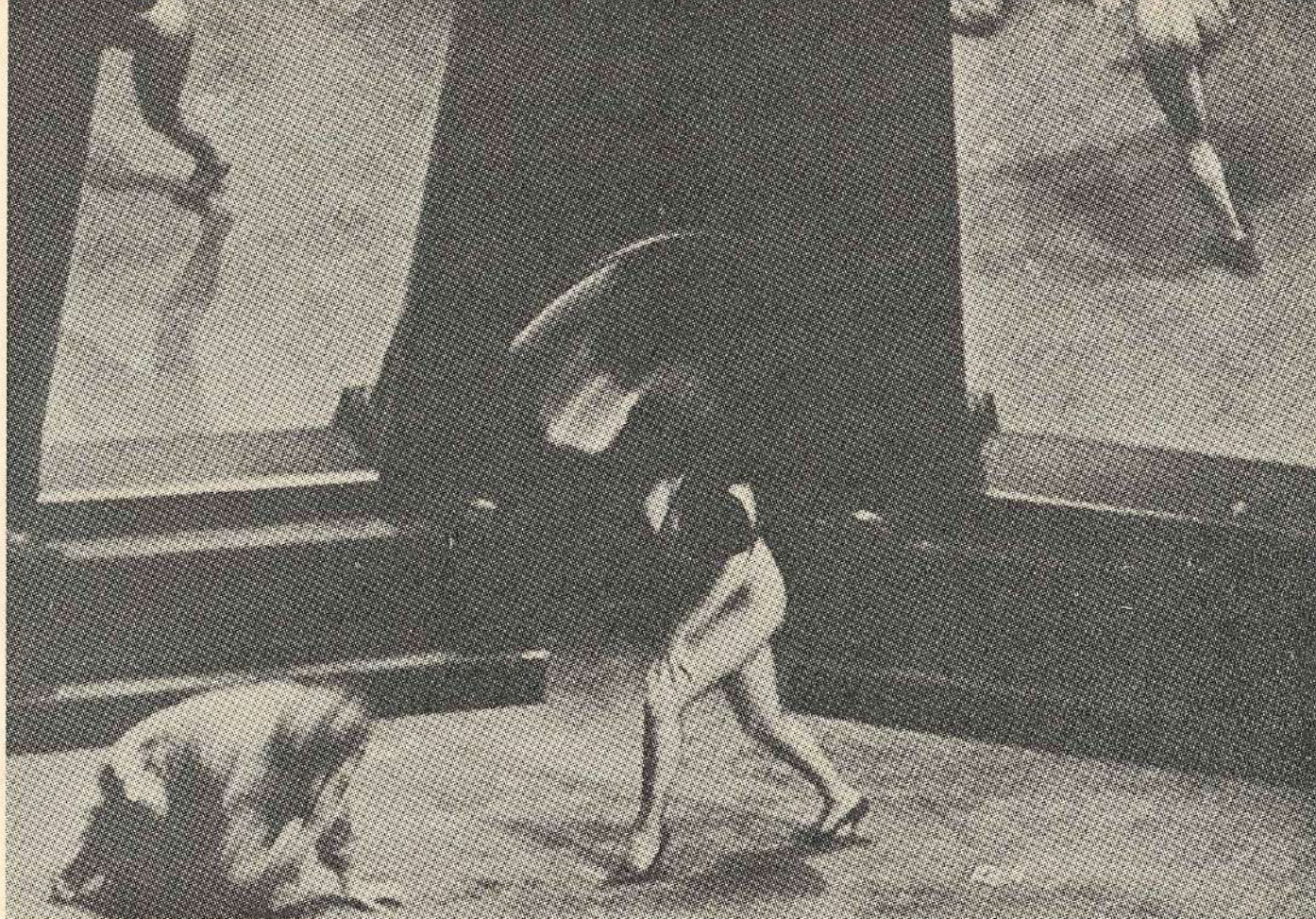
Modern: bryt inte ner hennes naturliga ursinne. Släck inte hennes eld, men lägg därtill spelet.

Kadidja är redan byns härskarinna: hennes paraply skall vara vidare än de andras.

Ommou är redan ovanför: mycket högre än byns ledarinna: hon är revoltens ledarinna. Och, om detta namn säger er någonting: Nemesis. I vilket fall är hon härskarinna över den död, som tilldrar sig på jorden.

Naturligtvis vet ni allt detta, som jag nu säger er. Jag söker bara uppmuntra er i er frigörelse från en teater som, då den vägrar de borgerliga konventionerna, söker sina modeller, typer, gester och tonfall i den synliga världen och inte i den poetiska, dvs. den, som man ibland kan upptäcka i gränstrakterna till döden. Där är ansiktena inte längre rosa, och gesterna öppnar ingen dörr – det vore i så fall en underlig dörr, som leder svart? – Nåja, ni vet mycket väl, vad det är jag skulle vilja tala om, fast jag inte kan det.

Och ruinen! Jag glömde ruinen! Ruinen i de tänder, som Warda odlar med sin nål, och pjäsens fullständiga ruin. När åskådarna går, måste de verkligen ha med sig den berömda smaken av aska i munnen och en lukt av förruttnelse. Och



Depravasjonen er et sakrament, gjentar Herbert Blau med Genet hvis «Le Balcon» han regisserte på The Actor's Workshop of San Francisco.

detta trots att pjäsens fasthet är som flintans. Var inte rädd för att få skådespelarna och skådespelerskorna att förvandla sig till schakaler och kalkontuppar osv. – till träd också. Det verkar som om jag pratade skit, men ni vet mycket väl, vad jag menar. Min pjäs är smutsig såtillvida, att den inte innehåller den vanliga sociala lorten, men den måste sköljas ytterligare och torkas i solen.

Jag tycker också, att det vore bra för att understryka – eller om ni vill: för att framhålla värdet av – spelets och talets stilisering, att ibland finna några mer realistiska attityder eller tonfall. Således kammar sig ett par kunder med tandlösa kammar knäböjande liksom framför en spegel, medan Warda rengör sin tandställning av guld. Naturligtvis måste detta iscensättas mycket noggrant.

Jag var lite rädd för Löjtnanten. Men det är kanske därför att jag inte visste, vad som passade honom. Det vill säga, istället för att vara en vanlig enkel harkrank, måste han ibland skälla på sina män, på sergenten eller på kaptenen på samma sätt som ostronförsäljarna i Marseille skäller på varandra – med framskjuten bröstorg. Jag tror, att vid ett visst tillfälle, jag vet inte längre vilket, skall han upphöra att vara Susine och bara bli en stackars jäkel på gränsen till nervsammanbrott.

Teckningarna – jag återkommer till teckningarna på skärmarna: det skall till ett storslaget vansinne, men som inte tråkar ut åskådarna. Vad finna detta? Apelsinträdens flammor måste ha samma jävulskhet som de flammor en sadist skulle rita, om han skulle måla en eldsvåda i en bordell full med nakna fruntimmer.

Jag tror inte, att ni skall räkna med mer än fyra eller fem föreställningar. Förresten, om skådespelarna och -skorna tränger ner i djupet av dem själva, så kan de inte klara av fler. Det antager jag i alla fall. De föreställningar, som följer på de fem första blir bara reflexer. Det tycks mig så åtminstone. Och förresten, vad har det för betydelse? En enda verkligt genomförd föreställning, det bör räcka.

Det rör sig naturligtvis om ett teatraliskt uppförande, och jag

har lagt mig vinn om att precisera, att scenen står i motsatsförhållande till livet. Min pjäs är inte någon försvarsskrift för förråderiet. Det tilldrar sig på ett område, där moralen ersatts av den sceniska estetiken.

Anteckningar dag för dag

Den italienska teaterformen kommer inte att leva länge. Jag vet ingenting om dess historia, varken hur den började, eller hur den fulländade sig till denna sorts brunn med parkett, första rad, balkonger osv. Men jag känner den dö tillsammans med det samhälle, som kom för att spegla sig i den på scenen. Detta fulländande innebar i grunden något mycket omoraliskt: För tredje raden innebar parketten, logerna och alla de fina platserna en första föreställning, som bildade en skärm eller en sorts prisma, som blicken måste tränga igenom, innan den nådde fram till scenens föreställning. Tredje radens åskådare såg och hörde på sätt och vis genom parkettens och logernas privilegierade åskådare.

Parkettens och logernas åskådare visste – och visste glupskt – att de var betraktade av tredje radens åskådare. Eftersom de visst sig vara beskådade före skådespelet, uppförde de sig som ett skådespel bör: i avsikt att beskådas. Från både hållen – jag menar, såväl uppifrån som nedifrån – saknades alltså förutsättningar för att skådespelet från scenen skulle nå fram till åskådarna i hela sin renhet. Och jag glömmer varken sammeten eller kristallen eller förgyllningarna, som har till uppgift att påminna de privilegierade om att de är hemma hos sig, och att ju längre de avlägsnar sig från golvet med dess mattor, ju mer sänks skådespelets nivå.

Kanske får ni teatrar med tiotusen platser, troligen liknande de grekiska teatrarna, där publiken är diskret och utplacerad slumpvis beroende på deras vighet eller deras spontana list, men inte på deras förmögenhet eller rang. Scenens skådespel vänder sig alltså då till det som är mest naket och rent hos åskådaren. Om åskådarnas kostymer är brokiga eller inte, om de är behängda med smycken eller med vad som

helst, detta innebär att angrepp mot remisen i skådespelet, som framförs på scenen. Tvärtom t.o.m., det vore bra, om ett slags dårskap, en fräckhet fick åskådarna att styra ut sig på något underligt sätt för att gå på teatern – på villkor att de inte för med sig något som förblinder: långa brosher, värjor, käppar, bergbestigarredskap, strålkastare inbyggda i hattarna, tama skator . . . inte heller något öronbedövande: klirrande smycken, transistorapparater, ryska smållare etc. Men var och en pyntar ut sig som han vill för att bättre kunna ta emot skådespelet på scenen. Salongen har rätt att vara galen. Ju allvarligare scenens skådespel är, ju starkare känner kanske åskådaren behovet av att gå det till mötes i högtidskläder, kanske t.o.m. maskerade.

Man bör också kunna komma och gå mitt under föreställningen utan att störa någon. Också kunna ställa sig upp, och till och med närma sig scenen, om man har lust, liksom man närmar sig eller avlägsnar sig från en tavla. Om man således spelade «Skärmarna», borde det finnas ett visst utrymme reserverat på scenen för ett visst antal statister – tysta och orörliga – vilka skulle vara åskådare iklädda kostymer ritade av dekoratören; – på ena sidan scenen höga ämbetsmän och på andra maskerade och kedjade fångar bevakade av beväpnade soldater.

— — —
Till «Skärmarna» borde fogas ett sorts partitur. Detta är möjligt. Regissören kan uppfinna en sorts deklamation, som sträcker sig från mummel till gälla skrin, om han tar i beaktande de olika rösternas klang. Meningar, kaskader av meningar bör komma fram i vrålanden, andra kuttras fram, andra framsägas i vanlig konversationston. Regissören måste uppfinna Moderns skällande, som är mycket olikt Leilas. Han får uppfinna ovädret i bild 14. Ljudet av åskan och regnet skall framställas av de skådespelare, som befinner sig på scenen just då. Varje scen i varje bild måste iscensättas och spelas med samma strikthet som en kort pjäs, som bildar en helhet i sig. Inga krusiduller. Och utan att någonting låter ana, att en annan scen eller en annan bild skall följa på den, som just har spelats.

Se till att alla dessa skådespelare arbetar. Jag har intryck av, att de tror sig kunna allt. De måste bli fullkomligt «överrumplade» – i den betydelse som ni önskar ge uttrycket (det franska uttrycket kan också betyda «dö», «icke återvända» OA.)

Jag tror faktiskt, att vi måste finna betydligt elakare masker, gester och attityder. Jag har sannerligen varit för blyg.

En regel, som under inga omständigheter får överskridas: *Mannen, kvinnan, attityder eller uttryck, som i livet framstår som föraktliga bör på teatern alltid hänrycka, alltid förvåna genom sin elegans och genom sin självklara kraft.*

Ingenting på scenen får vara fult eller löjligt naturligtvis. Man måste kanske ta de skådespelare, som jag talat om avsides och försöka få ut någonting ur dem, som framhåller pjäsens värde – alltså deras eget.

Försök i vilket fall att leda dem mot en mer rituell teater.

Annars: *Arsenik.*

Eller slå dem. Jag kan inte skicka er en grupp brottare för att göra mos av dem. *Men mos, det är vad de är!*

— — —
När skådespelarna går, springer eller hoppar på scenen, gör de flesta lika mycket oväsen med sina fötter som flyttkarlar. Utan att skapa de påtagliga tystnaden hos tjuvar om natten eller hos damer böjande sig för att spionera på sina jungfruer genom nyckelhålet, så skulle jag vilja, att skådespelarens steg inte hördes, då han förflyttar sig. Var god ersätt detta ljud med en klang närbesläktad det ljud min käpp åstadkom en dag i Maria Casares' salong, då den slog mot ett metallbords gracila fot. Alltså: tystnad först för att möjliggöra uppfinnandet av oförutsedda ljud.

Likaledes: förbjud den arabiske arbetaren att tända en cigarett. Tändstickans låga kan inte imiteras på scenen: en tändstickslåga i salongen eller någon annan stans blir densamma som på scenen. Bör undvikas.

— — —
skall tillsammans med hans spel göra honom så vacker, att

han kan upprättas av kulissernas tomhet, skall åskådaren gripas av ett djupt svärmod och en sorts saknad; de har sett en meteor dyka upp och försvinna. Ett sådant spel får skådespelare och pjäs att leva. Alltså dyka upp, skimra till och liksom dö.

Anteckningar skickade till Roger Blin den 4. april

Se upp! Alla maskerna skall vara mycket våldsamma men *osymmetriskal*

Den unge mannen, som ritar revolverarna, skall vika upp ärmen nästan ända till armbågen och avlägsna sig från skärmen. Endast armen och handen som ritar skall synas på skärmen. Men den skall vara kraftigt sminkad, så att den syns.

Den andre unge mannen: Han skall rita med korta ursinniga drag, samtidigt som han dansar en ursinnig dans på stället. Det tecknade hjärtat – det är Jesus heliga hjärta med flammor i stället för aortan. Använd kirurghandskar – sminkade. Sminka svarta handskar och rött blod.

Gör om fallskärmsjägarnas entré: den första med löjtnanten, latinet, hostian osv.

Vid ett visst ögonblick måste löjtnanten orolig vända sig om och de andra jägarna också; de avancerar baklänges, men hopkrupna, fruktande natten.

Ur ett annat brev

Arabernas darrande inför Sir Haralds son; det måste ni arbeta ut. Varje skådespelare måste träna sig i att darra i alla sina lemmar, så att de alla ger en smärtsam vision av rädslan. De skall darra från huvud till fot, från skuldrorna till händerna, och darrandet skall gå ända till trans men på vägen frammana ett rågfält i stark blåst eller en flock rapphöns på flykt. Säger detta er någonting?

— — —
Om de inte vore så lata, så skulle de skådespelare som spelar araber kunna vrida om sina hår ordentligt; antingen locka det, olja in det eller tjära det osv. Det finns massor av sätt, att göra ett ynglingahår uttrycksfullt, men för helvete, när skall dessa pojkvaskrar acceptera att arbeta framför spegeln som skådespelare och inte som gigolos???

Jag är kanske inte den förste, som uttrycker denna tanke, och jag upprepar den alltså. Skådespelarnas skyddshelgon är Tirésias på grund av hans dubbelnatur. Legendens berättar, att han under sju år iklädde sig det manliga könet och under sju år det andra. Sju år en mans klädnad, sju år en kvinnas. På något sätt förföljde hans feminitet hans maskulinitet under vissa perioder – eller kanske alltid – så att han aldrig fick någon vila. Jag menar därmed: aldrig någon fast punkt, där han kunde vila. Liksom han är skådespelarna varken det ena eller det andra, och de måste veta, att de är en gestalt, som oupphörligen genomströmmas av sin feminitet eller dess motsats, men beredda att spela ända till förnedring det som ändå alltid är spelat, maskulinitet eller dess motsats. Helige Tirésias, skådespelarnas helgon.

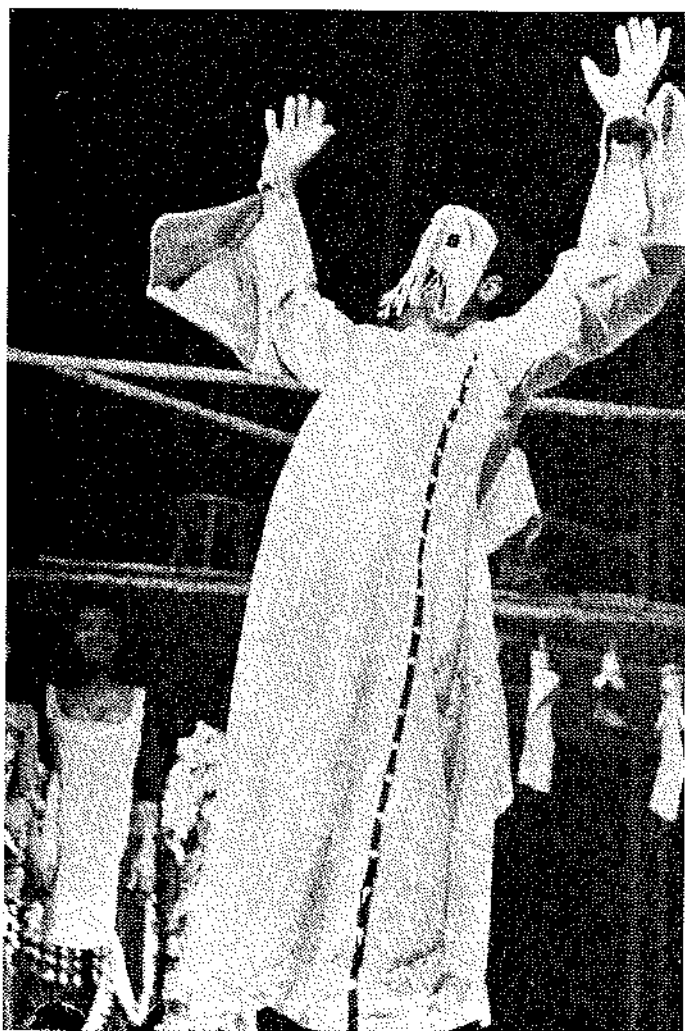
Vad beträffar helgonets spådomsmakt må varje skådespelare söka se klart inom sig själv.

Naturligtvis vet jag ingenting om teatern i allmänhet, men jag vet tillräckligt om min.

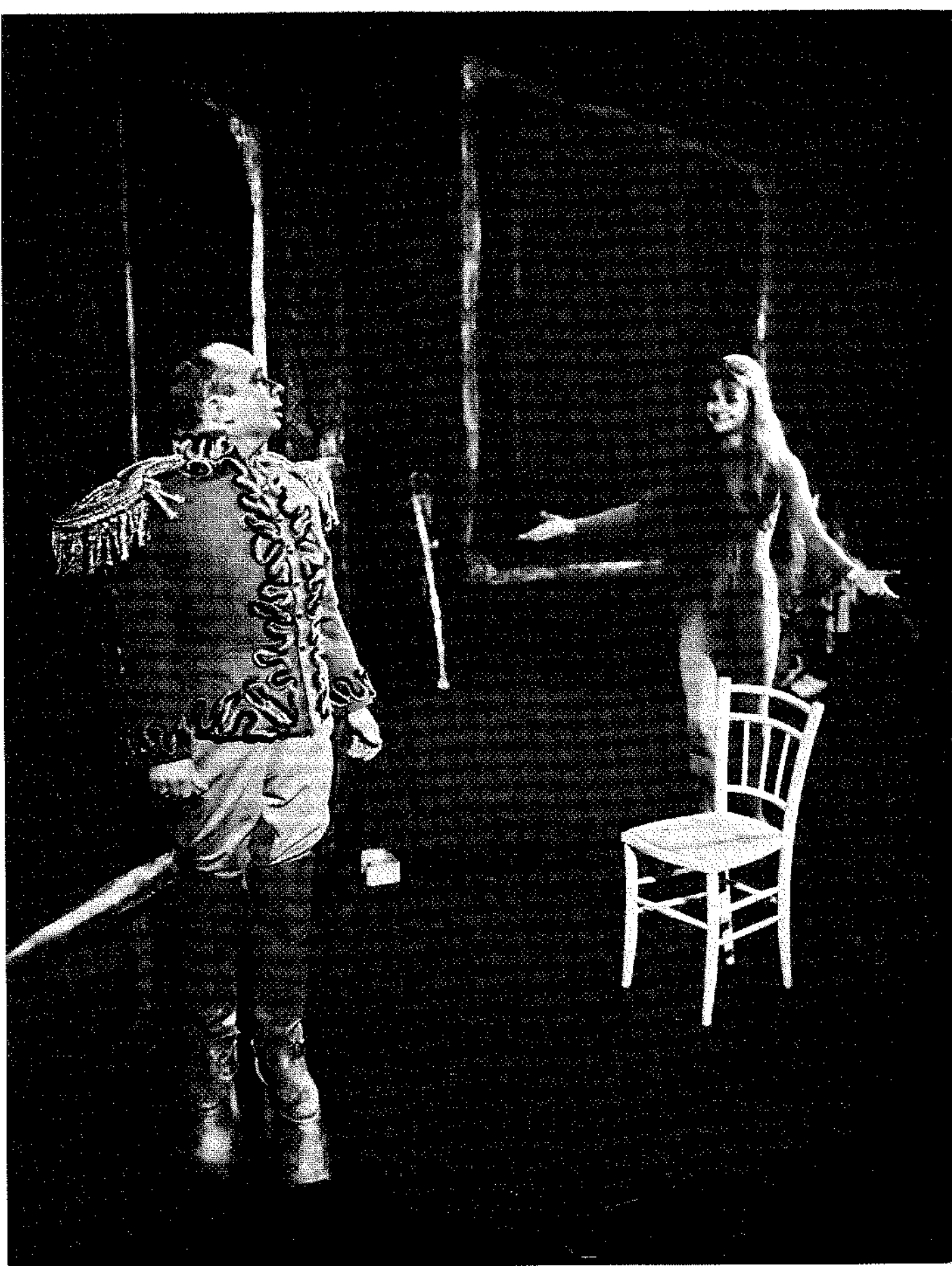
Då en domare skall förkunna ett domslut, låt oss fordra, att han förbereder sig annorlunda än genom att känna lagen. Vaka, fasta, bön, ett självmords- eller mordförsök skulle kunna hjälpa honom, så att det domslut han skall förkunna blir en händelse så allvarlig – jag menar en poetisk händelse – att han efter dess förkunnande är utmattad och på gränsen att förlora sin själ i vansinne eller död. Blodlös och mållös förblir han så ett par år, innan han återhämtar sig. Det är att begära mycket av en domare. Men vi? Vi är ännu fjärran från den poetiska akten. Vi alla; ni, jag och skådespelarna, vi måste länge spåka oss i mörkret, vi måste arbeta ända till utmattning för att en enda kväll nå fram till gränsen för den slutliga akten. Och vi måste ofta ta miste och göra så att våra misstag kan tjäna oss. Faktum är, att vi är långt från målet, och varken vansinnet eller döden tycks mig ännu vara den rättvisa sanktionen för denna pjäs. Och ändå är det dessa två gudinnor, som vi måste uppväcka, för att de skall ibland stannar vissa skådespelare kvar för länge på scenen. Ett av de få uttrycken inom teaterjargongen, som fastnat hos



«Sluttspill» av Beckett i regi av Roger Blin, som også spiller Hamm (på bildet til høyre).



«Las Nègres» av Jean Genet på Théâtre de Lutèce i Paris, 1959, i reg. av Roger Blin.



«Le Balcon» på Théâtre du Gymnase i Paris, 1960, i regi av Peter Brook. Scenen i bordellen med Generalen og hans hest.

mig – men verkligen fastnat – är detta: «de breder ut sig». Skådespelaren måste handla fort, till och med i sin långsamhet. Men hans blixtrande snabbhet skall förvåna. Denna ta hand om oss. Nej, vi befinner oss inte i dödsfara, poesin har inte kommit, som den borde.

Om jag ville ha, det som vi lovat mig, nämligen fullt ljus, så var det, för att varje skådespelare skulle avsluta sina gester och sitt tal med ett sken, och för att han skulle rivalisera med det mest intensiva ljus. Jag ville också ha ljus i salongen: Åskådarnas rumpor nedtryckta i fåtöljerna och deras orörlighet framtvångad av spelet, det var tillräckligt för att skilja scenen från salongen. Men ljuset är nödvändigt för att samförstånd skulle uppstå. En poetisk handling borde ha ägt rum, inte en föreställning, inte ens en vacker sådan enligt de vanliga skönhetsbegrepen. Endast Casares gnistrade den sista kvällen genom sina egna medel.

I ett annat brev, som ni säkert tappat bort, skrev jag, att mina böcker liksom mina pjäser var skrivna mot mig själv. Ni förstår, vad jag menar. Bland annat detta: soldatscenerna är avsedda att egga – jag menar verkligen egga – arméns största dygd, dess huvuddygd: dumheten. Jag har blivit eggad av falliskärmsjägare, men aldrig av teaterns. Och om jag inte genom min text lyckas blottställa mig, så skulle ni hjälpa mig. Mot mig själv, mot oss själva. Dessa föreställningar däremot försätter oss på jag vet inte vilken bekväm plats, dit poesin inte når.

Vi måste inse, att vi har misslyckats. Felet ligger i vårt gradvisa hopsäckande. Liksom en säckpipa, som medan den tömmer sig, avger några ljud, som vi så gärna vill anse som tilldragande. Och det gav oss illusionen av att den slutliga melodin var värd förlusten av en smula värdefull gas. Genom små gradvisa stötar drevs vi stadigt mot pjäsens hopsjunkande. Gradvisa stötar, för att försäkra oss om en framgång, som slutligen i mina ögon är ett misslyckande.

Jacques Maglia sade till mig: «Det verkar precis som om du och Blin vore stolta över er själva. I stället för en pjäs vars fullbordande borde göra er bestörta, så invaggar dess uppenbara framgång er i säkerhet.»

Många gånger har jag av ren leda kapitulerat inför Barraults och era invändningar. Er kännedom om teatern riskerar att få er att undvika saker, som stöter den goda smaken; min brist på kännedom om detta yrke hade bort leda mig just mot sådana saker.

Jag vill inte påstå, att pjäsens skrivna text har ett så enormt stort värde. Men jag kan försäkra er, att jag t.ex. aldrig föraktat någon av mina rollfigurer – varken Sir Harold, Gendar-men eller Fallskärmsjägarna. Lätt märke till, att jag aldrig försökt «förstå» dem, men sedan jag skapat dem på pappret för scenen, så vill jag inte förneka den. Det som binder mig vid dem, är av ett annat slag än ironi och förakt. Också de tjänar till att sätta samman mig själv. Jag har aldrig kopierat livet, en händelse eller en människa, Kriget i Algeriet eller Kolonialisterna, men livet har naturligtvis frambringat bilderna hos mig eller belyst dem, om de redan fanns. Jag har sedan översatt dem antingen genom en gestalt eller genom en akt. Pascal Monod, en av praktikanterna inom ordningsväsendet, sade till mig efter sista föreställningen, att armén inte var så karikatyrartad som jag hade visat. Jag hade inte tid att svara honom, att det här rörde sig om en drömmé, en armé, som skisserats på papper och som – bra eller dåligt – förverkligats på en scen av exempelvis trä, och vars plankor knakar under fötterna.

Låt oss återkomma till belysningen. Ni måste väl förstå, att detta sätt att leka med skugga, halvskugga och dagrar blir till en skön och spännande tillflykt, som ger åskådaren tid att falla i hänryckning och känna sig säker. Jag ville ha en isbank, det förlovade landet, som bländar, och som inte lämnar någon vila. Vart tog det där materialet vägen, som Acquat talade om? Det skulle vara på en gång vitt och metalliskt, och enligt mina anvisningar skulle det utgöra just den materia i vilken skådespelarna skulle röra sig. Skulle ni antligen en ända kväll kunna använda detta mystiska, malar-mésiska och allegoriska material?

Man går inte att kriga, om man inte tycker om det, om man inte känner sig skapt – eller om man så vill, skickad – för striden. På samma sätt med teatern. När skådespelaren trivs för bra på scenen så vilar de sig mellan sina korta framträdanden. Eller rättare sagt, de hänger på varandra runt

televisionsapparaten som står på för fullt i artistfoyén. Vissa kaniker läser sina böcker vid aftongudstjänsten, medan de tänker på jag vet inte vad, men skådespelare på tjuo år borde inte vara några kaniker. Även när Casares är osynlig för publiken, så stannar hon kvar i kulisserna, uppmärksam eller utmattad, men närvarande. De andra sticker iväg. De kunde åtminstone följa kameraternas utveckling i högtalarna. Med knapparnas hjälp tystar de rösterna, som kommer från scenen med sina utbrott eller sin leda, svaghet eller styrka, och de tittar på T.V. De lyssnar. I stället för att lämna världen återinsätter de den, som om scenen vore ett ställe, där man gick förlorad. De unga skådespelarna är anmärkningsvärda såtillvida att så snart de kommit in på scenen, gör de allt för att dölja sig, för att nästan upplösas i ett grådask av ord och rörelser. Kan ni inte säga till dem, att för mycket glänsande i privatlivet hindrar att ett länge återhållet sken antligen bryter ut och lyser upp scenen? Om de bara har en mening att säga eller en gest att göra, så borde denna mening och gest innehålla allt det som en skådespelare bär inom sig av ljus, och som väntat så länge på detta privilegierade ögonblick: att vara på scenen. Förvisso bör man uppmuntra varje skådespelare, om det så bara vore för ett kort, blixtrande och äkta uppdykande, att uppnå en sådan skönhet, att hans försvinnande i kulisserna känns hjärtslitande i salongen. Och att man under inflytandet av det som försig-går efter honom fortsätter att sakna honom, trots att han försvunnit.

Om jag nu så gärna ville ha fullt ljus på scenen och i salongen, så var det därför att jag på något sätt ville, att båda parter skulle bli fångade av samma våldsamma illumination, och att man inte skulle lyckas smuggla sig undan någonsans. Detta var, min kära Roger, några anteckningar framtvångade av uppsättningen av «Skärmarna» och av den stora vänskap jag hyser för er.

Sista brevet

Jag har skrivit till Maria Casares för att säga henne ungefär följande: «När ni förklarar situationen för Said . . . «Du får den billigaste . . . hon och du, ni får varandra» osv. tror jag, att ni borde försöka dessa gester: med varje hand lyftad på var sin sida om ansiktet och utan stöd av knäna göra denna gest: tummen formar en cirkel med pekfingeret, ungefär som hos en föredragshållare.

Och sedan vid den här repliken «Ni får varandra . . .» luta båda händerna åt ett håll, i riktning från Said.»

Om jag påminner er om denna anvisning, så är det för att man bättre skall förstå, varför jag i början av repetitionerna hindrade, att man gjorde den allra enklaste gest med kroppen eller lillfingeret. Det föreföll absolut nödvändigt, att skådespelarens röst och bara den först som en idé från sin kropp uttryckte hela gestalten. Faktum är, att skådespelarna alltid frestas att «spontant» finna gester, som hjälper orden ur munnen. Detta ger då banaa gester och röster (i ordets ursprungliga betydelse) och en sorts onödigt ordsvall. Då är det bättre att, när rösten funnit sina äkta tonfall, upptäcka de gester, som kan understryka dem. Gester, som inte längre är intimt samstämda med rösten, men som kanske motsäger den – till exempel en sorgsen böjning med handen och en glättig med foten – så att allt bildar en lång svit av ackord, som inte stämmer överens – sönderbrutna men alltid harmoniska, befriande skådespelaren från vardagens frestelser.

Detta ingrepp, som tar avstånd från en låtsad naturlighet, får inte göras hur som helst: dess mål bland andra är, att få det som vanligen passerar oförmärkt att synas och höras. Dess verkliga mål är naturligtvis en glädje, en ny fest och någon-ting, som jag inte vet vad det är.

Vi hade alltså turen, att ett flammande temperament accepterade denna disciplin. Jag var mycket rädd att sära Maria, när jag t.ex. bad henne se sig i en spegel och göra grimaser utan behag och upptäcka i detta nya fula ansikte en skönhet, som varje åskådare – inte publiken utan varje åskådare – en smula tvekande skulle kunna återfinna hos sig själv, nedgrävd men redo att stiga upp till hans egen yta. Kanske genom andre medel, utan att radera ut den berömda skådespelarska hon är, och kanske med er hjälp, men med mycket mod har Maria nått sitt mål och mitt.

En kveld spurte en
spiller meg om å
et stykke som kunne
les av negrer. Men hva
da en neger? Først
alt: hva er hans frø
J. Genet.

En hvit, fra Paris-oppe-
reisen av Les Nègres.