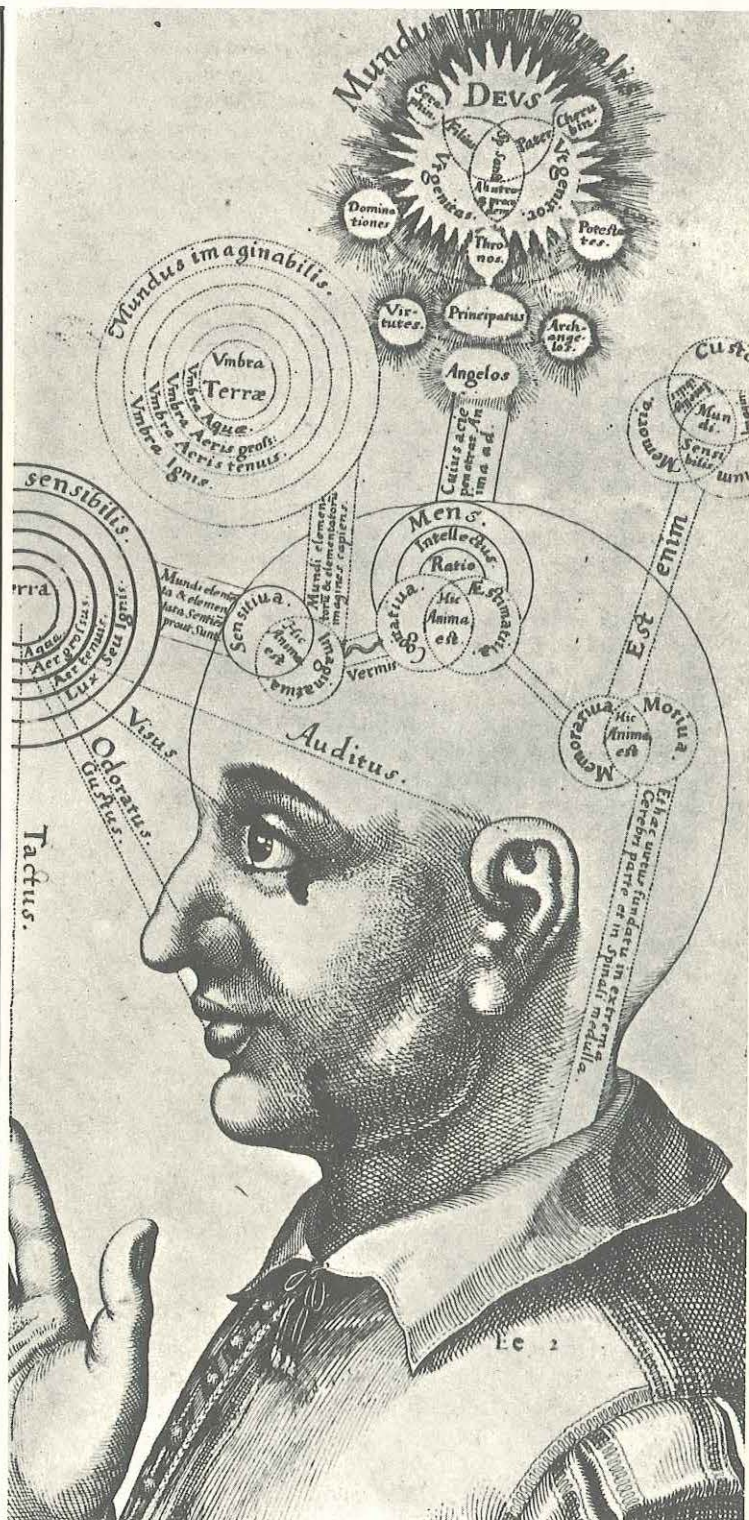




TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK NORDISK TEATERTIDSSKRIFT

Ansv. redaktør: **Eugenio Barba**

Redaksjonsekretær: **Hanne Birgitte Jensen**

Lay-out: **Børge Nielsen**

Tryk: **Christian Christensen & Co.**

Oversættelse ved:

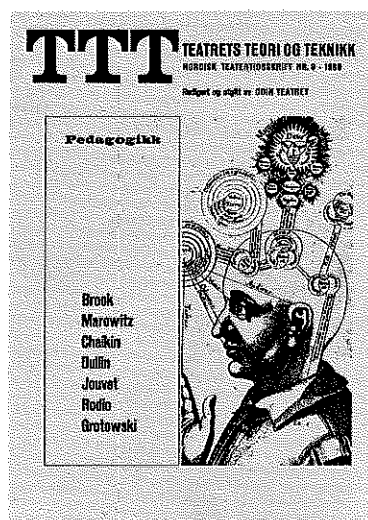
Marianne Ahrne

Harriet Clayhills

Klaus Hoffmeyer

Bertel Torne

Else Marie Laukvik



Omslaget:

„Det menneskelige hodes mysterium“, tegnet av **Robert Fludd**, 1619, et av de første forsøg på å kartlegge menneskets evner og dets forhold til den himmelske – og omverden.

Redaksjon, ekspedisjon og annonser:

Postbox 118, 7500 Holstebro

Danmark. Tlf. (07) 42 42 12.

Tig. adr. TELABOR

Bank: Holstebro Landmandsbank.

Teatrets Teori og Teknikk utgis av
Odin Teatrets Forlag

© Odin Teatrets Forlag

INNHOLD

Eugenio Barba

Vi venter på revolusjonen

s. 1

Peter Brook

En sult eftersøges

s. 2

Charles Marowitz

Annotationer om Grymhetens Teater

s. 14

Joe Chaikin

The Open Theatre

s. 29

Bertel Torne

En arbeidsseance på the Open Theatre

s. 32

Charles Dullin

Råd til en ung skuespiller

s. 35

Louis Jovet

Den desinkarnerade skådespelaren

s. 44

Jolanda Rodio

For en ny vokalitet

s. 54

Marc Fumaroli (stenogram)

Sommarseminar 1968 – Jerzy Grotowski

s. 57

Anmeldelser

s. 59

Det absurde teater – Martin Esslin

Drama och teater – redaktion Egil Törnquist

Le Living Theatre – Pierre Biner

Le Théâtre aux Etats-Unis – Françoise Kourilsky

L'Entreprise Théâtrale – Raymonde Temkine

Vi venter på revolusjonen

Av EUGENIO BARBA

Det ville være både utopisk og et bevis på manglende innsikt i vår teaterhistorie å hevde at teatret **påny** skal være en folkelig kunstart. Fortiden kan kun oppvise to perioder hvor det har vært en sosial begivenhet som satte spor etter seg i hele kollektivet, det greske drama og pasjonspillene i middelalderen. Men da var teatret mindre en manifestasjon av kunstnerisk karakter og mere en manifestasjon av moralsk-religiøs oppbyggende art.

Kun et flertall knyttet sammen med sterke og dype felles bånd og livssyn, kan reagere enstemmig på forestillinger som berører deres tro og åndelige liv. (Men idag vet vi at det ikke finnes et homogent publikum, men et mangfoldig publikum – en gjenspeiling av vårt splittede samfunn.) I det øyeblikk dette felles grunnlag er forsvunnet – den religiøse tro og en anerkjent verdiskala – finnes det ikke en teaterform som kan påberope seg å være folkelig, d.v.s. i stand til å engasjere globalt felleskapet. Teatret er ikke lenger den eneste forestillingsform, det eksisterer andre som er mere egende og mere i pakt med den livsrytme vi er vant til: sport, TV, film og f.eks. reiser til utlandet (i løpet av litt mer enn en times flyreise – den tid det tar for å kjøre fra forstaden inn til teatret i byens sentrum – kan man komme til et nytt land, en fantastisk verden, ikke av pappmaché, men med ekte eksotiske dekorasjoner, fylt av mennesker som ikke spiller spontanitet, men som er spontane, en verden som løsriver oss fra de tvang og tabuer som innskrenker vårt daglige liv).

Hvordan kan teatret så klare å definere seg i forhold til de konkurrerende forestillingsformer og gjennom **egne midler** imøtekomme alle disse forskjellige behov som vår historiske situasjon og vårt samfunn har skapt?

Når vi taler om teatret tenker vi ikke på det som ren underholdningssted, heller ikke som et didaktisk, revolusjonsprekende forum. For å oppfylle disse funksjoner finnes det både diskoteker, nattklubber og kabareter og på den annen side folkehøyskoler, aftenskoler, partiskoler og de åpne gater.

Teatret er fiksjon. Bare dets suggesjonsintensitet virker på tilskuerne. Når teatret prøver å bli det som det skal mane fram, da mister det sin virkning.

(I 20-årene virket over tredve politiske agit-prop teatre i Tyskland. De stoppet ikke Hitler, alle er glemt, mens Piscator og Brecht som strukturerte den samme appell kunstnerisk, hører til vår teater- og revolusjonsarv).

Kan det tenkes at teatrets verdi ikke ligger i dets diffuse udefinerbare sosilogiske funksjon, men i den presise psykologiske betydning det inntar for hver enkel skuespiller og tilskuer?

Og hvordan skal man utforme dette bånd mellom utøvere og tilskuere, hvilke midler kan kanalisere kommunikasjonsstrømmen og avkle de besettelser, drømmer, lengsler og fordommer, vi alle er et konsentrat av og som er de skjulte krefter som bestemmer vår sosiale holdning?

Vi har alle sett forestillinger hvor skuespillerne faller i en ukontrollert fysisk malstrøm – de kaller det spontanitet – med øreskjærende skrik og krampaktige rull rundt på scenen. I det øyeblikk de prøver å uttrykke sin helhet, brytes de i formløs intethet. Selv om behovet som ligger til grunn for et sådant teater er forståelig og aktelsesverdig – det er mennesker som prøver å overskride de fastlagte grenser for kommunikasjon – så avslører denne form for kommunikasjon ikke noen ny og artikulert viten om oss selv. Det hele forliser i et biologisk kaos, der anskueliggjør avmektigheten.

Teatret, som enhver kunstnerisk virksomhet, er disiplin. Enhver visjonær eksplosjon må tøyles, skuespilleren skal „ride tigeren“, ikke bli flenget av den. Den følelsesmessige fysiske strøm skal ledes, utformes, bli til klare tegn, ikke ta overhånd og kaste skuespilleren ut i ubeherskede handlinger som han gir inntrykk av gjør vondt. Å **spille** lidelsen tor å overbevise om at man lider, mens man i virkeligheten får en personlig tilfredsstillelse, er usmakelig. Tilskueren smiler og føler seg trygg: dette sted er ikke farlig, løgnen fortsetter. Det umulige åpenbarer seg ikke, hyl, politiske slogans og nakne kroppar på scenen, er fyller skuespillerne kler sin tomhet i. For å være revolusjonær må man kunne håndtere sine våpen, det er ikke amatørerne som har forandret historien.

Teatret er ingen eksakt vitenskap, et felt hvor visse objektive resultater kan oppnås og gå i arv og utvikles videre.

Hadde det vært tilfellet ville skuespillerkunsten idag vært på høyden med fysikken. Resultatene og løsningene, oppnådd av de enkelte kunstnere dør og forsvinner med dem. Tilskuerne oppfatter skuespillerens handlinger objektivt, men likevel er disse et produkt av en subjektiv prosess. Hvordan kan man nå fram til og bevare et objektivt tegn som bunner i vår subjektivitet? Dette er selve kjernen i skuespillerkunsten – og dens metodologi. Det er umulig å oppdage formelen, apparaturen, instrumentene som kan gi et definitivt svar på dette hvordan.

I læringsprosessen som ikke kan begrensnes til tre eller fire år, finnes det kun en mulighet: å finne de hindringene som avstumper kommunikasjonen og å overskride dem. Resten er tvil.

Et sted begynner misforståelsen, det er i pedagogikken. Denne spesielle intime situasjon hvor en generasjon skjenker sine erfaringer – både fra kunsten og fra livet – til en annen generasjon. Det er selvbedragerisk å lære mekanisk en hel rekke ferdigheter som bare er klisjéer og stereotyper (litt skikkelig diksjon, litt teaterhistorie, litt psykologi og så for å være virkelig avansert, litt jazz-ballett og litt akrobatikk). La likevel disse unge mennesker som har valgt teatret daglig bevise nødvendigheten av deres valg, selv gjennom dette inkonsekvente program. La dem møte et fag som stiller så umenneskelige krav at kun få med et ukuelig behov vil holde ut, de som ikke vil la seg nøye med likegyldige ferdigheter – arbeidsdyrene som tilintetgjør treghetskraften, den som lar en være tilfreds med halve resultater. De, som nå og her, med og på deres konkrete jeg, gjennom kropp og sjel, holder dommedag over seg selv som representanter for et samfunn hvor man ennå lærer: du skal elske din neste. Og uten kaos, uten ytre postyrer, uten følelsesmessig onanisme, men lavt og kaldblodig.

Problemet er ikke lenger å være misjonær eller original kunstner: kun det å være realistisk. Vårt fag er muligheten til å forandre oss selv og dermed forandre samfunnet. Man må ikke spørre: hva betyr teatret for folket? Det er et demagogisk og ufruktbart spørsmål. Man skal spørre: hva betyr teatret for meg? Svaret, omsatt til hensynsløs handling, vil bli revolusjonen i teatret.

En sult eftersøges

Af PETER BROOK



Peter Brook under prøverne på US (1966). Foto Moris Newcombe.

Krisen er åbenlys. I vore dage er det muligt at sætte et stort og broget udvalg af stykker op på en passende måde, – og dog ved man udmærket, hvis man er ærlig overfor sig selv, at det man gør i grunden er totalt overflødigt. Man drives til at gøre det af en ren og skær personlig impuls.

For en halvtreds års tid siden troede man på kunsten for kunstens skyld, og for kunstnerens skyld, det vil sige at kunstneren var lige så meget til for sin egen skyld som for næstens. I dag gør vi os klart at vi er lette at erstatte.

Verden er så rig på aktiviteter og udfoldelse – filmene fylder allerede museerne, for ikke at tale om malerier, keramik og grammofonplader – at man ikke længere kan tro på, at et kunstnerisk foretagende, af hvilken art det end er, er nødvendigt. (F. eks. døde Toscanini, hvis personlige betydning var indiskutabel, og det efterlod intet tomrum i det kulturelle liv hos nogen af os). Den frygtelige sandhed er, at hvis alle teatre i dette land lukkede, ville det eneste indtryk af tab

være en kollektiv, beleven følelse af at mangle en vis civiliseret bekvemmelighed – som vi ville mangle omnibusser eller vandet i hanen. Følelserne og harmen ville være skatteyderens. Der ville måske være et konversationsemne mindre. Men ville der lyde en virkelig hårdnakket protest, ud af en mangel, af en „sult“?

(Når jeg i det følgende standser op for at få vejret, vil jeg citere Antonin Artaud, der efter min mening, og så lad ham

Peter Brooks artikel (trykt i *Premières Mondiales*, februar 1962) kaster lys over den avmæktighedsfølelse som synes å beherske mange teatermenneskers sinn. I sin analyse henviser P. Brook til Artaud (se TTT 3/4) hvis tekster inspirerte ham i den periode han eksperimenterte med Grusomhetens Teater ved Lamda-Theatre.

være nok så meget en sværmer og ubestrideligt gal, har skrevet flere fornuftige ting om nutidigt teater end nogen som helst anden). Han siger:

„Hvis teatret vil genvinde sin eksistensberettigelse, må det give os alt det man finder i filmen, kærligheden, krigen eller galskaben.“ (Le Théâtre et son double.)

I løbet af de sidste ti år har jeg forsøgt mig med alle mulige former for teater: farce, opera (som ikke er så forfærdelig meget anderledes), seriøst teater (med følelsen af dets høje mål og tomme pladser), populært teater, med klirren af penge i kassen, drøn på orkestret og varmen fra fyldte sale. Jeg har forsøgt alle disse ting i Amerika, hvor målet i sig selv stadig er succes, og jeg har forsøgt i Frankrig, hvor et interessant arbejde stadig er mål i sig selv. Men hverken i Frankrig, England eller Amerika, heller ikke når jeg overvære andres opsætninger, havde jeg indtryk af, at vort arbejde svarede til et behov.

For nylig var jeg i Mexico. Livet i de indianske landsbyer har sin kulmination i fiestaen. Ordet „fiesta“ har en bismag af folkløse turistbyer, men i de rent indianske landsbyer betyder det alting, endog midlet til at bevare økonomisk balance. De folk der tjener flest penge ved instinktivt, at det ikke ville have nogen interesse at bruge disse penge til at købe materielle ting for, men at det er vidunderligt at købe prestige. Altså køber de fiestaer, med andre ord, de køber ikke varige ting som guld eller vaskemaskiner, men de mest forgængelige ting som f. eks. fyrværkeri. Deres gevinst eksploderer oppe i himlen, men så er deres fiesta også langt mere pragtfuld end naboens; de vinder altså i prestige. Derfor ændrer livet sig aldrig. Og tiden bliver ikke den skingrende ensporede bane vi kender. Alt er et spørgsmål om cykluser, om kredse og periodiske eksplosioner. Hvis visse folk tjener flere penge, er fiestaen mere storslået, hvis de tjener færre, er fiestaen mindre. Men rytmen er konstant: den stigende, akcelererende ophidselse når sit toppunkt i eksplosionen. Og det er hvad jeg forstår ved „nødvendig“. Orgasmen er nødvendig; „coitus interruptus“ er smertelig – riv en mand ud af hans last, og han får bylder; forbyd indianerne fiestaen, og de bliver ramt af sygdomme eller drejer halsen om på hinanden.

Isenesættelse, skuespillere og forfattere føler ved deres arbejde denne form for impulsiv kraft, publikum har den ikke.

Det virker bizart at komme fra New York, hvor teatret er en af de dyreste og teoretisk set mest eftertragtede sociale forlystelser, og konstatere at her, i Mexico, gælder det samme: hvis alle teatrene lukkede – som de gjorde for nyligt under en strejke – ville publikum knap nok bekymre sig om det.

Løsningen er ikke simpelthen at sætte fiestaer op i New York eller London. For ikke-mexicanere er fiestaer kedelige. Fyrværkeri er morsomt, men man bliver træt af det; efter fem timer med det samme refrain gentaget i den samme rytme begynder de ikke-indviede at gabe. Det vil sige, at vore „fiestas“ – teatret der burde være vores „fiesta“ – må være mere sammensatte, og vores problem er så meget større som vi ikke kan nøjes med fyrværkeri og en mand der spiller på tromme.

Afmystificeringen og nedrivningen i disse år er af storslået karakter. Alle „ismer“ er suspekte, alt ordgyderi er forlorent – men vi kan ikke blive stående ved det. Personligt foretrækker jeg anarkiet for „svineriets herredømme“, som næsten uundgåeligt er det eneste alternativ der tilbydes os. Jeg vil bestemt ikke foreslå nogle løsninger. Jeg vil kun un-

derstreges tomheden i vores nuværende position og nødvendigheden af at søge. Søge hvad? Noget vi ikke kender og ikke kan definere før vi har fundet det.

På det punkt hvor vi står, kunne ligegyldigt hvad være brugbart. Også den abstrakte diskussion? Ja. Selvfølgelig, jo mere man diskuterer under en prøve, jo mindre sikker er man på at nå frem til noget. Men i almindelighed tror jeg diskussionen kan have sin betydning. Englænderne sætter en ære i ikke at diskutere eller teoretisere. Enhver kunstnerisk diskussion er altid blevet betragtet som højst mistænkelig. „Hold Dem til arbejdet ...“ o. s. v. Jeg er overbevist om at det er en svaghed, endnu en af disse barrierer vi pålægger os selv og som er årsag til vores provinsialisme. Jeg har aldrig haft en længere diskussion om teater med nogen af de utallige engelske skuespillere eller instruktører jeg har mødt – til gengæld har jeg haft uendelige diskussioner på kontinentet. Da vi spillede „Titus Andronicus“ i byer som Wien og Warszawa, følte jeg mig temmelig skamfuld over at se at medlemmerne af vores kompagni var ude af stand til at diskutere med studenterne, som vi havde møde med, og som spurgte os ivrigt ud, og de var også ude af stand til at forklare dem hvad det var vi gjorde. Spørgsmålene hagtede: på hvilken måde „nærmede vi os“ emnet? Hvad var den engelske metode? Hvor styrede vi hen? På disse spørgsmål kunne de intet svar give, fordi de aldrig havde spekuleret over det og aldrig diskuteret det indbyrdes.

Selvom vi endnu ikke får rensset scenerne, så begynder vi dog at rense luften. Det er allerede ret længe siden jeg skrev i *ENCORE*, at teatret kun ville kunne opnå samme frihed som romanen, musikken eller maleriet på den ene betingelse at det indstillede sig på i lang tid at spille for tomme sale. Alle er naturligvis i princippet enige i den Coward-Rattiganske hypotese, at et successtykke fylder teatret. Hvem i alverden ville drage det i tvivl? Problemet er, at successtykket ikke eksisterer mere; modellen af i går fylder ikke teatrene; den af i morgen heller ikke, og for at forbinde to stabile epoker må vi bevæge os over en afgrund på stram line. På en stram line har de normale værdier, midlertidigt, ingen gangbarhed. Vi må akceptere isolationen og den ukomfortable stilling. Lige efter krigen kan jeg huske, at jeg følte at vi ingen brug havde for diskussioner eller eksperimenter. Vi havde haft nok af dem i 20'erne og 30'erne, nok af ødelæggelse efter 40; det vi havde brug for var at få det materiale vi disponerede over til at **lukke sig op**, få det **til at leve**. Nu har jeg den modsatte følelse – al vores kredit er opbrugt. Filmen er et skridt foran teatret; maleriet og musikken er **et halvt århundrede** foran.

Det er monotont altid at angribe kritikerne, og dog må jeg gøre det. I den nuværende situation har de gjort sig skyldige i at akceptere hvad der ikke burde accepteres; jeg er ganske parat til at tro at de er pæne mennesker, fornuftige og upartiske, som frit giver udtryk for hvad de mener og derigennem på hæderlig vis tjener til livets ophold. Men hvem af dem har nogensinde gjort sig den umage for sig selv at formulere sine egne kriterier? Om han nogensinde har haft en tilfredsstillende oplevelse i teatret? Hvis svaret er ja, da under hvilken form? Hvilken slags teater tror han på? Hvilken slags teater mener han er vigtigt for livets fremgang? Hvilken slags teater ville han foretrække at tage del i? Hvilken slags teater ville han navnlig føle tab ved at miste? Det kunne jeg godt lide at få at vide af dem, disse elskværdige og civiliserede mennesker, litteraturpersonligheder og forhenværende medarbejdere ved kriminal- eller cricketspalterne. Hvordan kan jeg undgå en mistanke om, at når de siger „jeg elsker“ teatret, bruger de dette ord i samme betydning som når jeg siger „jeg elsker“ rom eller coca-cola. Lad dem én eneste gang definere



Scene fra **MARAT/SADE** af Peter Weiss, iscenesat af Peter Brook på Aldwych Theatre. Foto Moris Newcombe.

i en sætning hvordan deres ideelle teater skulle tage sig ud, så ved vi hvad de mener når de erklærer at et stykke er godt eller dårligt, en succes eller en fiasko. Selvfølgelig må jeg straks, og med eftertryk, frikende Ken Tynan som er meget omdiskuteret, men som er blandt de meget sjældne kendte kritikere der nogensinde har oplyst deres læsere om de kriterier hvorefter de etablerer deres domme. Man kan være uenig i disse kriterier, eller i konklusionerne, man kan synes dårligt om definitionerne eller drage dem i tvivl, men en sådan kritik hjælper teatret. Den har sand gyldighed.

Om malerkunst er der også et pænt antal tåber der skriver en masse prætentøst sniksnak, og enhver maler jamrer, ligesom vi, når han læser den kritik der skrives om ham. Ikke desto mindre eksisterer der indenfor malerkunsten et tilstrækkeligt antal kategorier og anerkendte og veldefinerede vendinger, der muliggør en art kriterium for kritiken. Tænk på hvor vanskeligt det er at finde et selvstændigt udtryk indenfor den abstrakte kunst. For ca. halvtreds år siden forekom det umuligt at nogen kunne finde et sikkert middel til at skelne mellem sporene af den berømte pensel bundet fast til en æselhale og en kunstners personlige abstraktioner. I dag ser vi anderledes. Naturligvis kan der stadig forekomme mystifikation, men i det store og hele er en abstrakt malers værk blevet en ret konkret ting, og i alle verdens kunstmuseer sorterer samlere, kritikere og publikum det gode fra det dårlige med lige så stor sikkerhed og præcision som de før i tiden anvendte til at skille en god solnedgang fra en dårlig. På samme måde er det med musikken. De bedste redegørelser for et nyt værk af Strawinsky refererer i koncis form til alle de kulegravende og lidenskabelige diskussioner der har fundet sted siden Strawinsky satte ild til krudtet med „Sacre du Printemps“.

I kunsten er betegnelsen „borgerlig“ ret god. Dens betydning er vag, men den siger meget. For halvtreds år siden opdagede malerkunsten – og også musikken – hvad teatret først lige har gjort, at den borgerlige kunst er en „akademisk“, „skikkelig“, „sikker“, „trist“, „livløs“, „middelklasse“ kunst; den kan altså ikke være levende kunst i det tyvende århundrede. Afhængigt af det direkte resultat af spilleindtægterne, med andre ord forbundet med den laveste fællesnævner hos publikum og presse, har teatret nøjet et halvt århundrede med at nå til den samme konklusion.

Vi kan alle blive enige om at sige at det borgerlige teater er dødt, og selv Noel Coward siger – uden at vide det – når han angriber det nye teater som vi godt ved er utilstrækkeligt, – ikke at det gamle teater var godt, men at det nye teater er næsten lige så dårligt, og, i sin genre, lige så meget „middelklasse“. For mig er det der i vores teater var „middelklasse“ og stadig er det, det der var borgerligt og stadig er det, måden at betragte mennesker på. Vi tænker altid på mennesker i naturalistiske baner. I malerkunsten bestod naturalismen i at gengive to mennesker der sad ved et bord som om den eksakte reproduktion af denne scene var den totale beskrivelse af alle de elementer der indgår i den. Lidt efter lidt fandt vi så ud af, for det første at en stol ikke er en stol, og at et ansigt ikke er et ansigt: at materien, opfattet som noget der sammensættes og adskilles, udvikler sig og eksisterer i sansernes liv alt efter betragterens iagttagelsesmuligheder, idet form skjuler form og struktur føjes til struktur, der atter skjuler en struktur, var en abstraktion der lå meget nærmere virkeligheden end øjebliksbilledet nogensinde havde gjort. Men vi, forfattere eller skuespillere, har aldrig gjort os naturalismen i vores metode klart. Hvad er karakterisering? Spørg en forfatter. Spørg en skuespiller. Deres svar vil givetvis afspejle en uformuleret aksept af den gamle idé at folk er som de er. For eksempel skyldes Oliviers to-

tale nederlag i rollen som Lear, at han angreb denne rolle, der er sprængfærdig af fortærende energi, fra et strengt 19. århundrede-synspunkt. Han gav sig til at male portrættet af den „gamle knark“ (sic) ganske som Sargent og Annigoni kunne have gjort det. Vore dramatiske forfattere (bortset fra Brendan Behan) mener ligeledes at folk er folk, at selvom de er usammenhængende, er de dog rationelt og fotografisk usammenhængende på en sammenhængende måde; selv vore „beatniks“ bliver fremstillet som zigeunere eller prærafaelitiske vagabonder. Men denne måde at betragte et menneskeligt væsen på svarer overhovedet ikke til den måde jeg ser på mig selv som menneskeskabning. Hvad er vi, I og jeg? Ting der er lukket inde i faste og idiotiske rammer? Vi er snarere en strøm af mentale billeder der undslipper os og lægger sig over den ydre verden og sommetider falder sammen med den, sommetider modsiger den. Vi er på én gang: stemmer, tanker, ord, hentydninger, ekkoer, erindringer og impulser. Hvert øjeblik ændrer vi mål. Vi ser vore venner lige i øjnene, men de ni tiendedele af os er andetsteds, her eller dér, lyttende med det ene øre, dagdrømmende, betragtede med det ene øje, og stadig skiftende stemning og identitet, i en tilstand af fortsat strømmende bevægelse; jeg genkender hverken mig selv eller min nabo i disse lukkede og indskrænkede dukker som „karakteriseringen“ tilbyder os. Vores metode er rent realistisk, men vi er ikke opmærksomme på vores egen naturalisme, fordi vi på et givet tidspunkt har vedtaget at naturalismen simpelthen var et spørgsmål om malerisk stil. Vi ved at for længe siden – i begyndelsen af århundredet – (den maleriske side af teatret tog nemmest imod indflydelsen fra revolutionen i malerkunsten), angreb Gordon Craig, Applia, etc. den naturalistiske dekoration og erstattede tårnene og træerne med belysninger, trin og skygger. Nu bliver selv realistiske stykker opført i en dekoration af skeletagtige stilladser, og deraf slutter vi – med urette – at problemet om realisme er løst. Efter min mening er det ikke engang taget op. Hvadenten vi foretrækker betegnelsen naturalisme eller en hvilken som helst anden betegnelse, er det først og fremmest elementet af det 19. århundrede, der endnu ikke har ændret sig, hverken i teksten, dekorationen eller fremstillingen. Utvivlsomt er der efter Ionesco sket en vis frigørelse af formen, en vis sprængning i alle mulige retninger. Men griber teatret sit eget materiale an, sit menneskelige, sit følelsesmæssige materiale, lige så radikalt som malerkunsten? Den umådelige folkelige succes den nylige Picassoudstilling havde er et bemærkelsesværdigt tegn på, at det der før var abstrakt for det store publikum er blevet konkret; alle de fra gammel tid mest „forhærdede“ var til stede og fandt pludselig ud af at der var en mening i det ...

„Vi må tro på en mening i livet som teatret har fornyet ... Ligesådan er det nødvendigt at forstå, at når vi siger ordet liv, drejer det sig ikke om livet som det der kan kendes på tingenes ydre, men om det særlige sarte og skælvende brændpunkt, som formerne ikke kan nå.“ (Artaud.)

Hvorfor er vi så optaget af improvisationen? Som anti-forfatter, anti-iscenesætter og anti-publikum improviserer anti-skuespilleren – på jagt efter hvad? Anti-filminstruktøren improviserer sin film. På jagt efter hvad? Drejer det sig kun om neo-surrealisme, automatskrift og dyrkelse af det ulogiske? Jeg tror det ikke. Den forgæbelse, surrealismen blev modtaget med i begyndelsen, kom af, at den afslørede for det 19. århundredes ånder at der var andet til end deres egne klare og soignerede iagttagelser. I dag drejer det sig om



MARAT/SADE. Camilla Corday (Glenda Jackson) i sit første forsøg på at myrde Marat. Foto Moris Newcombe.

mere end det. For det første har alle former for orden forladt os. Faktisk sættes ni hundrede års struktur under debat. Instinktivt ønsker vi orden, og dog synes alle de systemer vi kender eller som vi har kendt at være uden værdi. Vi er på det rene med den hvirvlede fremdrift – kraft, fart, billede og følelsessammensurium – vi lever midt i, og det lovmæssige – hvadenten det er organiseringen af en intrigue, definitionen af en karakter eller af politiske universalopskrifter, virker ynkeligt inadækvat, som mottoer for spejdere i krigstid. Vi akcepterer støj, rytme, seksuel ekstase, spark, mad, drikke, narkotika, hastighed, fare og voldsomhed som kendsgerninger og elementer (vi har for nylig opdaget en af de sjældne kendsgerninger som er indiskutable – magten i stilheden, den koncentrerede passive modstand) – vi vil ikke diskutere disse ting, fordi de er så simple at de vægrer sig ved enhver analyse. De er bare, som elektroner af liv, knytter sig ikke til noget system, nogen orden; når vi elsker forlader vi vort århundrede, vores samfundsklasse, vores milieu, vore personlige idéer og synspunkter; fra et kunstnerisk synspunkt klamrer vi os til denne oplevelse, for når vore nøgne legemer favner hinanden under dynen, er de totalt udenfor tiden – og dog totalt tilstede i nuet.

Et scenarium – eller et stykke – er et kort, hvorpå man rejser rundt fra det ene punkt til det andet. I en konventionel film må enhver indstilling, enhver af skuespillerens bevægelser, være funktionel, følge den allerede lagte linie. Man kan således ikke fotografere det uhåndgribelige – som forfatter benytter man det håndgribelige til at give sit syn på komplicerede spørgsmål – som skuespiller føler man vildt uhånd-

gribelige ting, men man er tvunget til at følge de simplifikationer der anvises af forfatteren og iscenesætteren. Derfor løsner improviseringen bremserne: John Cassavetes siger at han søger „sandheden“, men det er farlig tale, for sandheden er en ganske relativ ting uden videre betydning. Men når han siger at han først kender sandheden når han ser den, er han nærmere ved at forklare sit mål – improvisationen, hvadenten den foregår med ord, handlinger, billeder eller endog med penslen, er et middel til at udnytte de levende kræfter der hvirvler omkring os. Jeg vil en dag lave en dokumentarfilm om eftersynkroniseringen af en film. Ligesom Krapp med sine kassetter med båndoptagelser er det mest fuldendte billede på den forvirrede og nostalgiske repetition af den næsten helt retrospektive strøm af associationer i en gammel mands hjerne, sådan forekommer det mig at et synkroniseringsstudie, med sine filmsspoler, sine billedæsker, sine fragmenter af fortælling, handling, forbindelser, kærlighed, had og fanden og hans pumpestok, er et veritabelt mikrokosmos af den verden vi lever i.

... For nylig så jeg en Kabuki-skuespiller undervise vestlige skuespillere. Scenen forestillede en mand der blev forstyrret i sin meditation af en kvinde. En simpel, genkendelig og „virkelig“ situation, nem at oversætte til „virkelige“ og anekdotiske vendinger. I dette tilfælde blev den naturligvis gengivet på en absolut almindelig måde. En hånd blev hævet op i luften for at udtrykke forbavselse eller ophidselse. En simpel gestus; en meget konventionel gestus. Udført af eleven var det en efterligning uden liv. Hos læreren var det den samme gestus, der var ikke den fjerneste forskel, men fra



„Endnu en buddistisk munk har brændt sig“. Scene fra *US*. Foto Moris Newcombe.



„Teatermaskine i Vietnam“. Scene fra US. Foto Moris Newcombe.



Scene fra *US*. Foto Moris Newcombe.

hånden udstrålede en præcis og virkelig følelse. Og hånden blev, **ikke** følelsen, **ikke** et udtryk for følelsen, men en ting, en genstand der eksisterede foran os, og som, lige dér, netop i det øjeblik – og aldrig tidligere, aldrig på ny – rummede en følelsesstyrke der gjorde tilskueren modtagelig, og bragte ham i kontakt med selve essensen i denne følelse sådan som den er og altid vil være.

I *Sight and Sound* taler Albert Finney om skuespillerens spil og siger at „i et stykke som *Hamlet* burde problemerne og stemningen kunne meddeles til alle samfundsklasser“; men han falder derefter i den fælde der består i at tro at løsningen er at gøre *Hamlet* „genkendelig“; ja, faktisk ligesom Oliviers *Lear*, at gøre ham til et almindeligt menneske. Finney er en vidunderlig skuespiller, men jeg frygter at han løber faren for at vedligeholde alle de akademiske begreber, vi lige har diskuteret, og som han selv ville afsky. Fundamentalt at gøre *Hamlet* til et almindeligt menneske er en lige så middelmådig og borgerlig opfattelse som det var „middelklasse“ eventuelt at gøre ham til prins. Men stykket og *Hamlets* person er et filter af tråde, hvorigennem vi kan finde dybt begravne sandheder der er fælles for alle menneskers natur. Tag for eksempel et af problemerne i *Hamlet*: Genfærdet. Hvad betyder i realiteten Genfærdet i stykkets struktur? Det er uden for enhver tvivl at Genfærdet må betyde det overnaturlige i ordets videste betydning – mysteriet om en faders natur og alt hvad dette repræsenterer for en søn. Vi ved, at i sit dybeste indhold er hele stykkets udvikling knyttet til disse forbindelser med faderen, som er primitive og dybe, og at vi må finde en teatralisk form der gør det muligt at meddele dette til publikum. Der er ingen tvivl om, at et elisabethansk publikum var tilstrækkelig vænnet til tanken

om spøgelse til at en scenisk effekt, der ikke er spor forfærdende, trods alt gav det kuldegysninger.

Hvis I og jeres publikum tror på de samme ting, kan I bruge en slags stenografi til at kommunikere indbyrdes. Et venstreorienteret tidsskrift der betragter De Forenede Staters præsident som en kanalje, kan gengive ham med en komisk næse, telefon, golfkøller og et korrespondancekursus i taleteknik; publikum bryder ud i latter, men præsidenten forbliver ikke desto mindre en farlig person. Der er ingen tvivl om, at når Genfærdet trådte ind på scenen klædt i en lang hvid kjortel, brød det elisabethanske publikum ud i latter; det var ikke rædselsvækkende, man lo ad det. Men det var den latter folk ler samtidig med at de meget godt ved, at genfærd er rædselsvækkende, og at de ikke havde leet hvis det havde drejet sig om et virkeligt genfærd. På denne måde kan latteren altså underforstå det modsatte! Hvad sker der så i dag? Hvis genfærdet er en romantisk illusionsform, ler man ikke og man bliver ikke forskrækket, man bliver måske grebet, men på en romantisk måde. Hvis man føler sig isnet ved dets uventede fremtoning, der understreges af musikalske effekter, kommer det ikke af en overbevisning om at man ikke fødes alene til verden men er bundet til dem der er gået forud og dem der følger efter én. Da jeg satte stykket i scene, prøvede jeg at gøre noget for at reagere imod dette, og jeg faldt på hovedet i den fælde der består i at gøre Genfærdet til et menneskeligt væsen, realistisk fremstillet – hvilket ville være fuldstændigt berettiget rent teoretisk – lade det tale som en fader ville tale til sin søn, men (uden at fejlen hviler på skuespilleren) det duede ikke, det var det modsatte af løsningen, for det gik imod hele idéen med et genfærd, og scenen virkede mat og underspillet.

På den anden side har jeg i New York været inde på et sted ved navn „Primitive Museum“, hvor man præsenterede en udstilling af melanesiske figurer – den frembragte virkning var en virkning af særegen rædsel. Selv i vore dage eksisterer den primitive rædsel. Man kan ikke sige den er uddyddet af verden; den er en evig side af livets proces. Det kan ske at nogen føler sig stærkt og dybt rystet, gennemsnit til marven ved at se en udstilling af aztekisk kunst eller „Guernica“ af Picasso. En sådan grebethed eksisterer. Man behøver bare bevæge sig visse bestemte steder hen for at føle rædsel; visse steder, men ikke i teatret. Hvis man kunne opleve det i teatret, hvis teatrene var de eneste steder hvor man kunne opleve visse ting som man ved stemmer dybt overens med livet, så ville teatret være **virkeligt nødvendigt**.

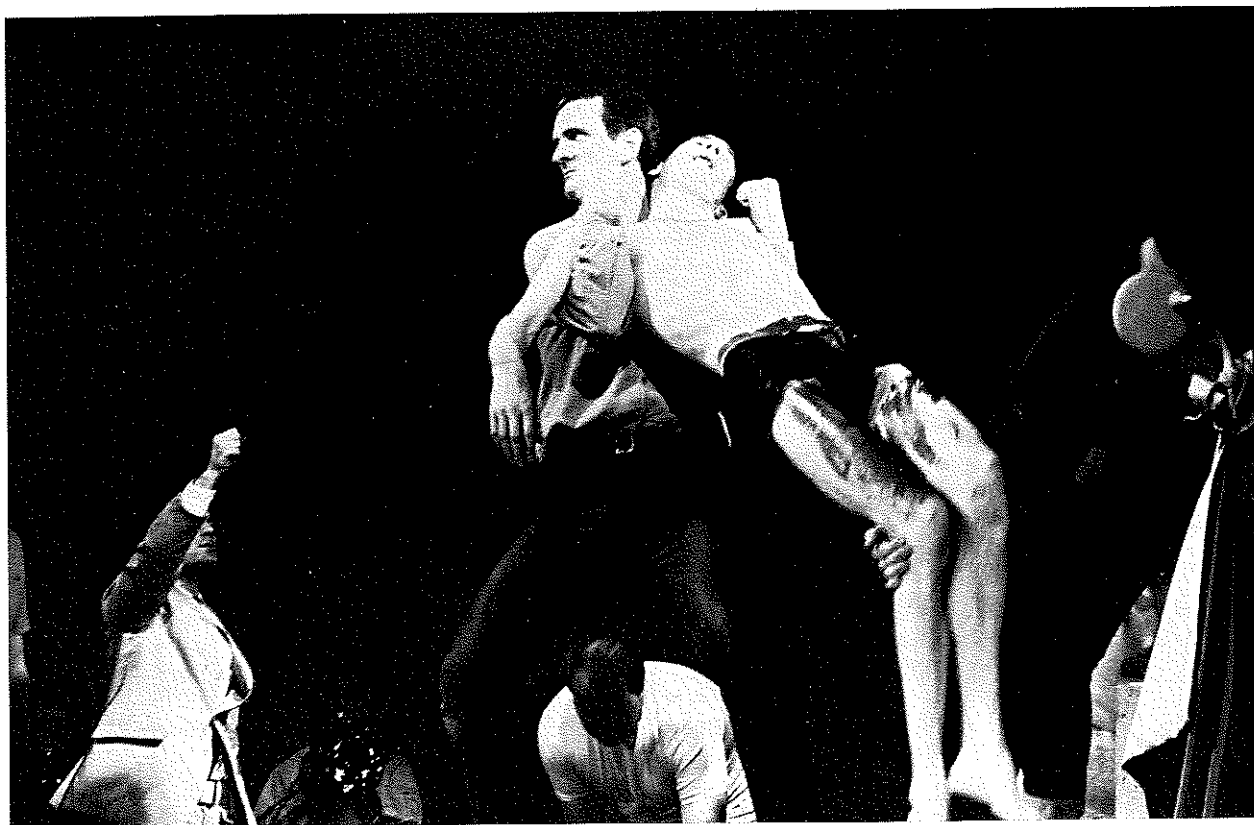
Da vi var med „Titus Andronicus“ på turné rundt i Europa, var det akademiske publikum ikke det eneste som belejrede teatrene, men enhver samfundsklasse, ethvert socialt niveau var med, både i det borgerlige Wien og i det socialistiske Warszawa. Hvorfor? For Oliviers skyld? Ja. Et lidet kendt stykke? Ja. En stimulerende forestilling? Ja. Men dette var ikke de virkelige grunde. Enhver af disse byer havde set store skuespillere og interessante opførelser. Men den virkelige tiltrækning ved „Titus“ (fremfor andre teoretisk set „større“ stykker som **Hamlet** eller **Kong Lear**), kom af, at lige meget hvor abstrakt, stiliseret, romersk og klassisk den kunne tage sig ud, var det åbenbart at den for det ganske publikum behandlede de mest moderne følelser: voldsomhed, had, grusomhed, smerte, i en form, som, fordi den ikke var realistisk, rakte ud over anekdoten og for hver tilskuersamling blev fuldstændigt abstrakt og derfor fuldstændigt virkelig.

Jeg ejer en lille gudindestatue, fra Vera Cruz, hvis hoved er kastet bagover, mens hænderne er rakt op i luften, og

som er så rigtig i opfattelsen, i proportionerne og i formen at den synes at udtrykke en slags indre forklarelse, samtidig med at den er en håndgribelig genstand. For at kunne skabe den, må kunstneren selv have følt denne forklarelse, men han har ikke søgt at beskrive den ved hjælp af abstrakte symboler; han har blot skabt en genstand der konkretiserer selve denne egenskab. For mig er dette essensen i den fuldkomne fremstilling.

Hvis jeg havde en skole for dramatisk kunst, skulle arbejdet begynde meget langt fra karakteren, situationen, tanken eller legemsholdningen. Vi skulle ikke prøve at fremkalde forgangne begivenheder i vores liv for at nå frem til episoder, hvor sande disse end kunne være. Vi skulle søge langt dybere. Ikke episoder, optrin, men kvaliteten, essensen i den pågældende følelse, langt hinsides ordene. Så kunne vi begynde at lære hvordan man sætter sig, hvordan man står op, eller løfter en arm. Vi ville hverken studere koreografi, æstetik eller psykologi, vi ville ene og alene studere fortolkningen. Definitionen af teatret: „to brædder og en lidenskab“ abstraherer fra skuespilleren; det der betyder noget for mig er forskellen mellem den mand der står helt ubevægelig på scenen og fanger vores opmærksomhed, og ham der ikke opnår dette. Hvad er forskellen? Hvad består den i, kemisk, fysisk og psykisk? I en ekseptionel menneskelig egenskab, en personlighed? Nej, det ville være for nemt, og svaret ligger ikke dér. Men jeg ved, at det er i besvarelsen af dette spørgsmål at vi kan finde udgangspunktet for hele vores kunstart.

Vi må erkende, at psykoanalysen, og alt hvad der affødes af den, i lige så væsentlig grad hører med til det 19. århundredes materialistiske proces som ethvert andet forsøg på at „løse“ livet gennem analytiske metoder. Jeg har netop læst i avisen at en eller anden lærd professor nu erklærer:



„Billeder fra et asiatisk lands historie“. Scene fra **US**. Foto Moris Newcombe.

„Der eksisterer endnu intet videnskabeligt bevis for at hjernen kan kontrollere sjælen eller fuldstændigt kan forklare sjælen. Materialismens hypoteser er aldrig blevet dokumenteret. Videnskaben kaster intet lys over sjælens natur.“

Endelig! Og nu har så mennesker i et helt århundrede anstrengt sig for at fordrøje hovedet på os og overtale os til at føre et helt virvar af psykoanalytisk ordsqualder ind i vores arbejde under påskud af at definere vores handlemåde. Som René Guenon siger (citeret af Artaud) skyldes det „vores udelukkende vestlige måde, vores anti-poetiske og afstumpede måde at betragte grundprincipperne på, uden forhold til den energiske og massive åndelige tilstand som modsvarer dem“. Jeg tror på niveauer; jeg tror på orden; jeg tror at vi alle orienterer vores liv efter lidenskabelige forkærligheder der utvivlsomt etablerer en uendelighed af værdiskalaer; vi foretrækker alle næring fremfor lort, og vi ånder alle sammen bedre i fri luft end med næsen i snavset; og alligevel kan jeg ikke tro på den virkelige mening i nogen som helst persons værdier. I livet, vel at mærke.

Men jeg går i teatret, og vender 2000 år bagud i tiden. Jeg er tilbage i den guldalder, hvori livet blev styret af sandheder, af indiskutable begreber om godt og ondt. Her, på teatret, under prøven, refererer vi alle: skuespiller, forfatter, direktør og iscenesætter, konstant til en usynlig målestok for godt og ondt som vi alle akcepterer. „Det går bedre.“ „Det er ikke så godt.“ „Du var fantastisk.“ „Ikke så hurtigt.“ „I guder, hvor det er kedeligt.“ „En rædsel!“ Alle disse gængse udtryk betyder en ansættelse af relative værdier som vi alle kan enes om.

Lad os da etablere et hierarki. Vi begynder med livet: det er umuligt at se det i øjnene, forstå det eller endog opfatte det i dets helhed. Så har vi, nederst på stigen, det borgerlige, realistiske drama, som ved at påtvinge livet et strengt system af forældede idéer ikke giver os noget som helst der stadig kan bevæge eller stimulere os.

Bedre er det drama der befrier os fra konventionerne: selv når det kun er én konvention ad gangen; (**Look back in Anger**), politisk non-konformistisk: (**Ionesco**), sprogligt non-konformistisk (improvisationerne i **Actors Studio**), antiteatret i **The Connection**, eller strømmen af billeder i **The Hostage**, den anarkistiske lavamasse i **Ubu Roi**. Vi bliver befriet, livet kan strømme afsted, rigt, fortumlet og frodigt.

Lad os samtidig konstatere at disse værker, skønt de er nye og opvikkende, forbliver utilstrækkelige; de er ikke nødvendige i den betydning vi nyligt talte om; de giver os overfladen på en måde som vi sjældent har set den, de går ned under overfladen, til det stimuli-niveau der kaldes det underbevidste, og udnytter en del af de strømme, der løber i dette uhyre, skjulte tidevand. Men under det? Trænger de endnu dybere ned, derned hvor, ligesom under jordens skorpe, under jorden, under vandet, ilden efter sigende befinder sig? Kun dér er der et mægtigt område for forsøg og for udforskning af den bevægelse, den strøm som selve livet er. Dér er det vi må søge de sande brudstykker af attituder, så mærkelige og usammenhængende de kan tage sig ud, hvormed vi (for at citere en filmkritiker jeg læste forleden dag) ville kunne „skabe et alfabet takket være hvilket mennesket kan forstå sine medmennesker“.

Brecht foregav at spille koldt og appellerede til hjernen, men hans poetiske vision var i realiteten dybt symbolsk, han udciselerede kraftige billeder, med præcise gestus, men ikke realistiske, med præcise betoning, men ikke naturlige.

Brechts arbejde gjorde indtryk fordi der nedenunder be-

fandt sig mægtige kræfter, der var udefinerlige, men blev gjort levende for os takket være et kaleidoskop af konkrete mønstre. Det er orden, poetisk orden, som jeg kun kan få øje på i ét eneste andet teater i vor tid: Jean Genets, der efter min mening er det mest profetiske teater i det 20. århundrede.

Klassikerne befinder sig højere oppe. En fremragende klassikerforestilling – noget der sjældent finder sted – er en af de allermest betagende oplevelser det moderne teater kan give, selv om det ikke nødvendigvis er mere end hvad det moderne teater kunne give hvis det kunne finde sit eget spor. I begyndelsen af kubismens eksperiment var renæssancemalerens arbejde mere virkningsfuldt og mere tilfredsstillende end den nye skoles kamp med formerne. Idag eksisterer der værker fra det 20. århundrede som afspejler vores epoke med lige så megen storhed og visionær kraft som de klassiske malere gjorde det i deres tid; det samme kunne være tilfældet for fremtidens teater. Men fremtidens teater kan ikke bruge de gamle redskaber. Jeg tror ikke at teatrets nye former skal bestå i en tilbagevendende til pomp og versifikation. Lige så lidt som de består i brugen af nye ord.

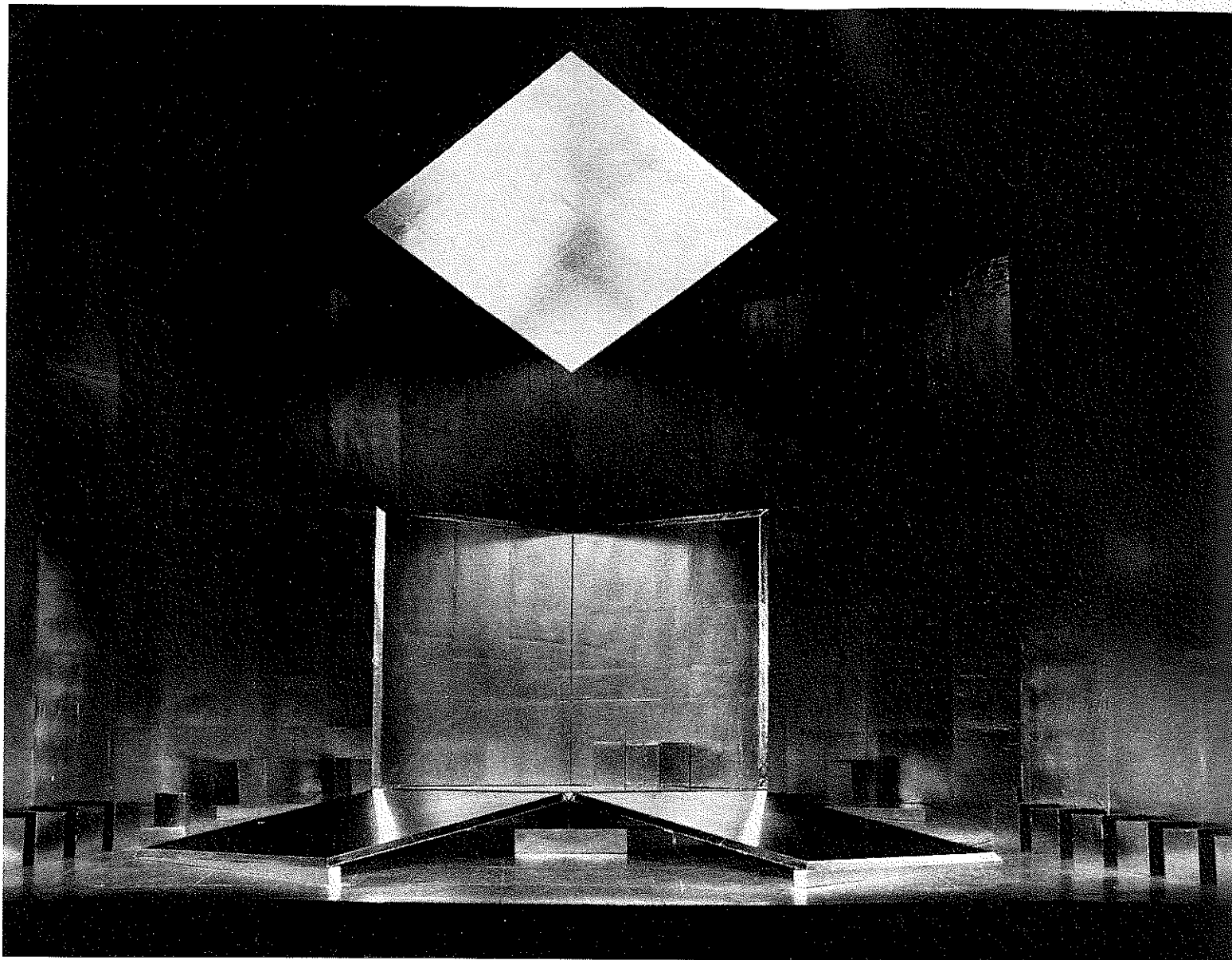
Jeg tror på ordet i det klassiske drama, fordi ordet var dets redskab. Jeg tror ikke meget på ordet i dag, fordi det er forældet. Ord meddeler intet, de udtrykker ikke noget videre, og for det meste kommer de ynkeligt til kort, når det drejer sig om at definere. Der har været store teaterformer i verdenshistorien, som havde deres eget konkrete sprog, der hverken var gadens eller bøgernes sprog. Det er et af de spørgsmål, som den moderne forfatter bør tage op til alvorlig overvejelse, idet han må gøre sig klart, at selve hans arbejde gør ham instinktivt sekterisk og tvinger ham til at råbe: „Ordet leve!“

Artaud, endnu engang: „Forresten er jeg godt klar over, at det sprog, der består af attituder og gestus, og at dansen og at musikken er mindre i stand til at belyse en karakter, udtrykke menneskelige tanker hos en person og fremstille klare og præcise samvittighedstilstande, end det verbale sprog, men hvem har sagt, at teatret var til for at belyse en karakter, for at løse konflikter med hensyn til mennesker og deres passioner, konflikter af aktuelt og psykologisk indhold, alt det som vores nutidige teater er fyldt med?“

Ordets fallit er så gennemført, at jeg ikke uden videre kan sige, at alt stort teater er religiøst, hvis jeg vil have det svageste håb om klart at indbefatte i dette ord, hvad jeg mener. Ordet religion fremmaner øjeblikkeligt Graham Greene, Paven, Billy Graham, skolekapellanden, Kristendommen, Zenbuddhismen, Alan Watts og Præsident Kennedy.

Jeg forsøger at sige, at en virkelig oplevelse i teatret berører egenskaber og stiller os ansigt til ansigt med realiteter, der ligger i den grad over vores daglige tilværelse, at vi er nødt til at bruge et ord med en forskelsbetydning for at kunne udtrykke dem. Fordi disse egenskaber synes forbundet med den menneskelige virksomhed, når den er mest storslået, fordi de rækker ud over vores normale erfaring, fordi de bringer os i kontakt med elementer, der gør os mere levende snarere end mindre levende, mere beredte til at kæmpe snarere end mindre beredte til at kæmpe, fordi de synes at hæve os op snarere end at trykke os ned, tvinges jeg til at bruge dette gothiske ord, der lige så meget vækker forestillinger om et klokkeårn, som peger mod himlen.

Vi ved alle, at det går meget let i vore dage, takket være en pille, at svinge sig op til hellighed og mystisk indsigt.



ØDIPUS af Seneca, iscenesat af Peter Brook på Old Vic.

Med marihuana er vi allerede uden for vores normale tilstand, med mescaline eller mexicansk champignon kan vi flyde i himlene. Men den slags oplevelser er komplet passive. Fra et kvalitetssynspunkt er en teateroplevelse at foretrække for en narkotikaprovokeret oplevelse, fordi den kræver en aktiv deltagelse både fra forsamlingens og fremstillernes side. Enhver oplevelse, der er mere intens end livet, giver publikum lyst til at komme tilbage. En transcendent oplevelse giver publikum behov for at komme tilbage. Vi må skabe forgiftede dyrkere.

Og lad os nu komme ned på jorden igen. Jeg vil ikke lukke nogens teater. Personligt elsker jeg dårlige film, og jeg har en klump i halsen under mange fede realistiske stykker. Jeg finder glæde ved at sætte hvadsomhelst op, hvinden operaer lige så vel som alle mulige andre ting.

Men jeg tror øjeblikket er kommet til at gøre front imod udfordringen. Jeg kender ingen af svarene, men jeg ved, hvorfra jeg vil have forsøget skal udgå; jeg vil se perso-

nerne spille uden for deres karakterer, i den daglige tilværelses løgne, dens løshed og totale forvirring. Jeg vil se den ydre realisme som noget i retning af et uendeligt tidevand, med bevægelige barrierer og grænser, folk og situationer, der tager form og forlader den igen for øjnene af mig. Jeg vil se skiftende identiteter, ikke sådan som man skifter klæder, ikke som et kostume, der byttes mod et andet, men som scenerne smelter over i hinanden i en film, som maleriet drypper fra en pensel. Og så vil jeg se den indre realisme som en anden tilstand af bevægelse og strøm, jeg vil mærke energierne, der bliver stærkere, tydeligere og mere definerede, jo dybere man går. Jeg vil nyde forgiftningen i den vide verden, i skindet, i forstillingen og illusionen. Jeg vil gøre mig til gode med løgner og svinge med i den hysteriske udfoldelse af forfalskede følelser; jeg vil føle de sande kræfter, der motiverer vores falske identiteter; jeg vil føle det, der virkelig forbinder os, det der virkelig adskiller os. Jeg vil holde et spejl frem, ikke for naturen, men



Scene fra ØDIPUS. Ødipus – John Gielgud, Iocaste – Irene Worth, Creon – Colin Blakely.

for menneskenaturen, og derved forstår jeg den forviklede verden, som vi kender den i 1961, ikke som man definerede den i 1900; jeg vil forstå alt dette, ikke med min fornuft, men med det glimt af indsigt, der siger mig, at dette er sandheden, fordi jeg også finder den i mig selv.

Jeg vil se en mængde af mennesker og begivenheder give genlyd af min indre slagmark. Jeg vil, bagved denne desperate og forførende forvirring, se en orden og en struktur, der svarer til mit dybeste og sandeste behov for struktur og for en lov. Derigennem vil jeg finde de nye former, og gennem de nye former den nye arkitektur, og gennem den nye arkitektur de nye mønstre og de nye riter i den tidsalder, der hvirvler afsted omkring os.

Et ord af Artaud bringer mig med magt til at slutte.

„Enten fører vi alle kunstarter tilbage til en central holdning og en central nødvendighed, idet vi finder en analogi mellem en gestus frembragt i maleriet eller i teatret og en gestus frembragt af lavaen under en vulkansk katastrofe, eller også må vi holde op med at male, hyle op, skrive og gøre noget som helst“.

Annotationer om grymhetens teater

Av CHARLES MAROWITZ

Hösten 1963 startade Peter Brook och Charles Marowitz en experimentell grupp med anknytning till The Royal Shakespeare Company. Avsikten var att arbeta med vissa av scenens och skådespelarkonstens problem under vad som kunde kallas laboratorieförhållanden, utan det kommersiella press som följer med föreställningar för publik. Efterföljande redovisning är baserad på anteckningar och spridda notat från denna tid, samt senare reflexioner.

Charles Marowitz er New Yorker, bosatt i London siden 1956. Han har introdusert mange viktige forfattere i England, og ledet i samarbeid med Peter Brook The Royal Shakespeare Experimental Group under The Theatre of Cruelty Season. Hans adaptasjon av Hamlet har blitt trykt av Penguin og han er nå kunstnerisk leder av det nye London-Traverse Company. I 1967 iscenesatte han HAMLET og i 1968 Marlowes DR. FAUSTUS på Göteborg Stadsteater.

Valet av skådespelare

Eftersom vi inte skulle sätta upp något speciellt stycke och således intet var på utkik efter vissa bestämda typer, och eftersom det viktigaste för oss var att finna skådespelare som var öppna och påverkbara, och ivriga att trampa på där stelnade professionalister nätt och jämnt vågar smyga fram, så var det nödvändigt att hitta på ett helt nytt sätt att ta ut skådespelare. Jag beslöt att strunta i alla murkna gamla monologer, lästa av en ensam skådespelare som lirar av sig läxan med behärskat men stigande hysteri, en läxa han har varit paralyserad av ända sedan teaterskolan. Vi arrangerade kollektiva uttagningar med mellan åtta och tio skådespelare som fick arbeta tillsammans åtminstone en timme. Uttagningarna blev delade i avsnitt på följande vis.

1) Överraskande textbehandling

Skådespelaren får först föredra sin två minuters-utantilläxa på sitt eget sätt, utan kommentarer eller avbrytelser. Så snart han har gjort detta, får han uppgett en ny karaktär och en ny situation och uppmanas att spela dessa med bibehållande av den ursprungliga texten. (Ett exempel: en skådespelare som möter upp med „Att vara eller inte vara...” anmodas att spela scenen på heden i King Lear eller Romeo i balkongscenen genom Hamlet-texten). Det gäller för skådespelaren att kasta sig in i helt nya omständigheter (att improvisera) samtidigt som han behåller kontrollen över den ursprungliga texten (det formella grundlaget). Så snart skådespelaren lyckas förmedla en glimt av den nya karaktären och den nya situationen, får han uppgett ytterligare en karaktär och situation (t. ex. en torghandlare på en marknadsdag, en politisk kandidat som försöker bli återvald) så att han till slut har tre bollar att hålla i luften på en gång, nämligen sitt ursprungliga textval plus de två senare varianterna. Skådespelaren får så uppgett nyckelord som refererar till de olika karaktärerna, och uppmanas att raskt byta över från den ena situationen till den andra utan att avbryta den ursprungliga textens jämna ström.

2) Text och underliggande mening

Skådespelaren får ett stycke nonsens-text (hos oss, en kort skiss av Paul Ableman). Den skildrar ingen urskiljbar karak-

tär eller situation. Skådespelaren får göra med texten vad han vill, men han måste använda de givna orden. (Detta gjorde det möjligt för oss att bedöma hur skådespelaren rent elementärt handskades med språket, vart hans naturliga instinkter förde honom. Ett slags psykologisk test med ord i stället för de Rosharch'ska bläckfläckarna).

3) Föremåls-associering

Ett föremål kastas in på scenen, t. ex. en leksaks-spade. Skådespelaren sätter igång med att bygga upp en pantomimscen utgående från spaden. Så snart någonting börjar utveckla sig av detta, så snart skådespelaren känner att han får tag i ett sammanhang, kastas ett annat föremål in på scenen utan något som helst samband med det förra: en portfölj, ett skohorn, en telefonkatalog, en blomkruka. Skådespelaren måste nu antingen bygga upp en helt ny scen eller skapa en förbindelse mellan den osammanhängande rekvisitan.

4) Sammanhängande improvisation

En skådespelare utför en enkel, lättbegriplig handling som att gräva, spela golf, sätta upp tapeter, gymnastisera. De andra väljer handlingar som hör ihop med den första och en scen utvecklar sig, med repliker. (Om A börjar med att gräva kan B t. ex. imitera en pneumatisk borr, C köra en skottkärra och D bli en uppsyningsman som kontrollerar sitt tidtagarur: det hela en byggnadsplats).

Därefter gör en ny skådespelare entré utförande handlingar som absolut ingenting har att göra med de tidigare (han kan t. ex. göra lyriska knäfall). De andra anpassar sig så snabbt som möjligt till det nya skeendet (en börjar kanske göra uppmjukningsövningar, en annan rullar ihop sig till en boll à la Martha Graham, den tredje börjar markera takten med en käpp). Så snart en ny situation är uppfattad och börjar utvecklas, inleds en annan som ligger så långt från den första som möjligt.

Till sist utväljes tre olika grupper, var och en med en rad omkastningar att handskas med, och när dessa tre grupper arbetar samtidigt kan de ha så många som tolv olika situationer att skifta mellan.

Det viktiga är hur skickligt omsvängningarna göres och hur raskt skådespelarna uppfattar den förändrade situationen.



HAMLET-COLLAGEN bearbetad av Charles Marowitz för Lamda Theatre (1963). Foto Peter Hart.



Scenerna i sig själva förblir nödvändigtvis ytliga, men det gäller här inte att skapa improvisationer med substans och fast uppbyggnad, utan bara att följa de dramatiska anvisningarna lika fort som de dyker upp.

Den första ensemblen

Av ungefär femtio skådespelare utvaldes ett dussin, som därefter framträdde för Brook för att få hans dom. Ironiskt nog var Glenda Jackson den enda som vi hade olika uppfattningar om. Brook trodde inte genast på hennes förmåga, men hon och Alexis Kanner blev de två mest uppfinningsrika medlemmarna av gruppen.

Genomsnittsåldern i gruppen var tjugufyra år. Bara en medlem var över trettio, och de flesta något över tjugu. De hade sin erfarenhet från television och teaterskola och en smula landsortsteater, men ingen nämnvärd West End-bakgrund. Den allmänna inriktningen gick mot naturalistisk teater, d. v. s. en tunn grundval av Stanislavsky-teknik sådan denna blir utvattnad och förvrängd vid engelska teaterskolor. Jag ansåg det nödvändigt att börja om från början, att tvinga hela ensemblen till elementära övningar i Metoden innan vi helt tog avstånd från Stanislavsky-etiken. Brook var av annan mening. Han ansåg att den allmänna rutin-nivån var så pass hög att det nya arbetet kunde inledas direkt. Jag ansåg att detta var ett misstag, eftersom Stanislavsky var den grammatik med vilken vi skulle bygga en helt ny syntax, och jag önskade att grundvalen skulle vara solid innan vi ruckade på den. Så här i efterhand är det svårt att avgöra om vi gjorde rätt eller orätt i att kasta en grupp på tio unga skådespelare rakt ud i den artaudska teorins virvlar – men vi hade givetvis tidsfaktorn att ta hänsyn till. Vi hade bara tolv veckor på oss

att träna och att sätta upp ett inledande workshop-framförande.

Vi arbetade i en liten kyrkolokal bakom The Royal Court Theatre i Sloane Square, ett nakent rum med träväggar, övermålad med anslag om scoutmöten och för länge sedan överstånna whist-turneringar. Vi hade långa dagar som började kl. 10 och slutade kl. 18. Varje dag konfererade Brook och jag i telefon angående målsättningen för nästa dag, varefter jag satte mig ner och tänkte ut de övningar vi skulle arbeta med.

Mina annotationer om denna träning följer ingen kronologisk ordning och det som jag berättar här är alltså inte en redovisning för någon utveckling.

Att bekanta sig med ljud

På den allra första arbetsdagen, innan skådespelarna egentligen hade träffat varandra och utan att vare sig Brook eller jag höll något orienterande anförande, blev skådespelarna tilldelade olika föremål: askar, kärl, pinnar, allt möjligt att dunka och skramla med. Varje skådespelare hade något att hantera. De blev därefter uppmanade att undersöka effekten hos sina respektive instrument. (T.ex. det ljud den breda ändan av en slev åstadkommer på en bleckburk, det ljud den smala ändan av en slev åstadkommer på en bleckburk, och det ljud en bleckburk åstadkommer mot golvet om den dämpas med ena handen, hålles med två händer eller är inrullad i en tröja, och hur bleckburken låter om man knackar på den med knogen i stället för med slev, eller med pannan i stället för med knogen, eller med armbågen i stället för med pannan, osv. osv.)



HAMLET-COLLAGEN. Foto Peter Hart.



Improvisation. Från arbetet på Lamda Theatre. Foto Moris Newcombe.

Efter att instrumentets effekt var utprovad började vi knacka fram olika rytmserier. En del av dessa förändrades senare, medan andra förblev konstanta. Två och tre rytm-serier kombinerades, det utfördes dialoger mellan sopkvastar och tomma packlådor, scener från Romeo and Juliet utspelades med metalliska klirranden och dova dunsar, upprörda folkmassor skildrades med tomlådor och härslag med tennsrackettar, och så vidare.

Till slut uppnådde man att rytm, ett generaliserat och alltför ofta använt ord inom teatern, blev definierat på ett nytt sätt, i exakta, fysiska termer. Skådespelarna fick inte endast erfarenhet av de grundläggande förändringarna i olika slags rytm – långsam, snabb, moderat o. s. v. – men också av de otaliga kombinationer och kontraster som det är möjligt för rytmen att uttrycka. Snart blev samma hållning som den skådespelarna hade intagit till instrumenten tillämpad på deras röster och kroppar. Detta var en mödosam omställning. Man måste hela tiden bekämpa den ingrodda instinkt hos engelska skådespelare som säger dem att det är rösten som genom vårdat tal, klangfullhet och resonans skall bära fram budskapet i teaterkonsten, och att kroppen är ett nyttigt men sekundärt bihang.

Steg för steg förde vi fram den idén att rösten kan frambringa andra ljud än grammatikaliska kombinationer av bokstäver, och att kroppen när den blir frigjord kan utforma ett språk som når bortom texten, bortom den underliggande meningen och bortom alla efterrapningar av socialt beteende. Och det viktigaste av allt, detta att ljuden och rörelserna kan överföra känslor och idéer.

Skildrande ljud och rörelser

Övningsuppgift:

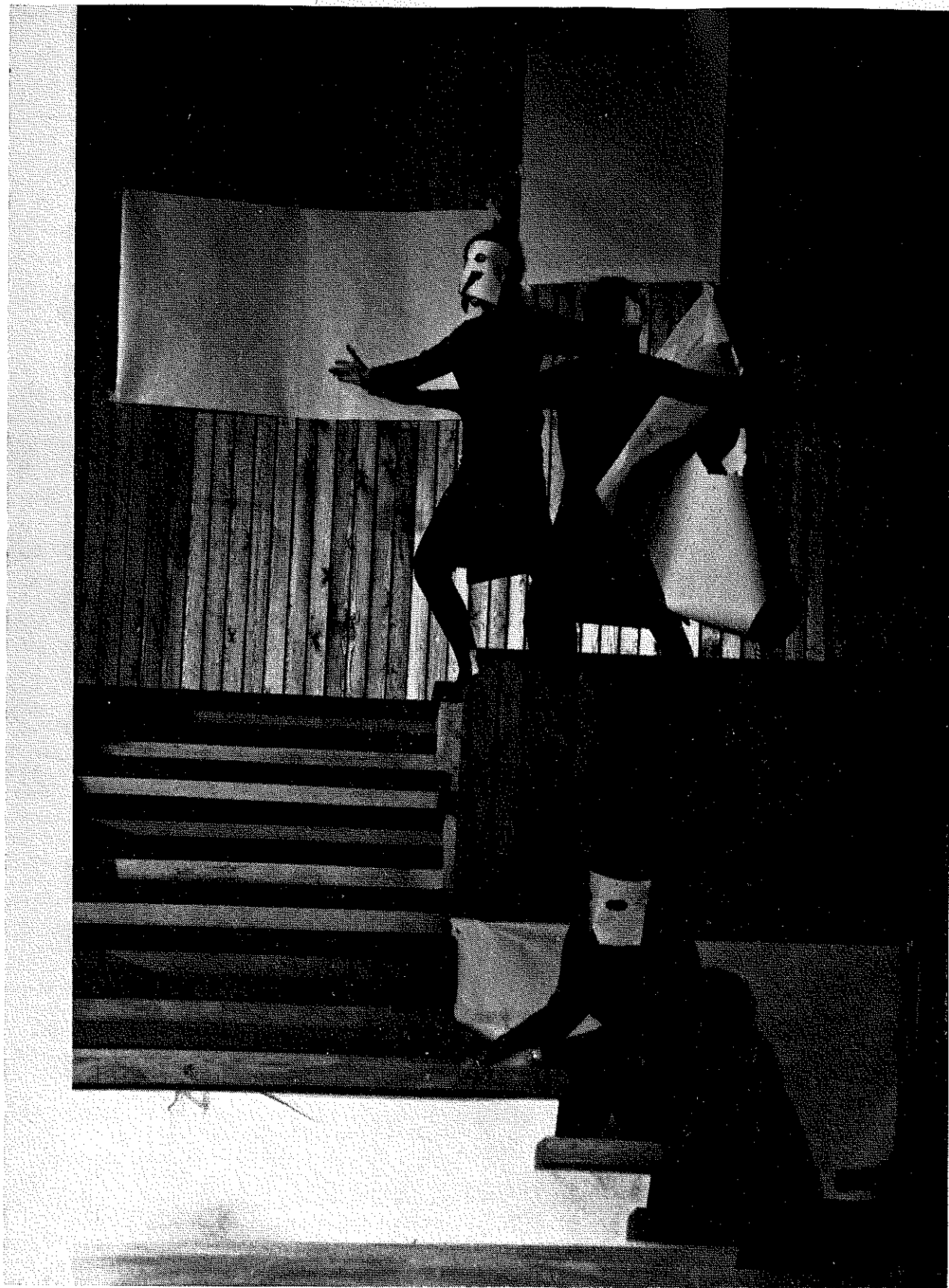
Du kommer tillbaka till din bostad efter en dags hårt arbete. Kom in, ta av rocken, häng upp den, servera dig själv en drink och sitt ner vid bordet. På bordet ligger ett brev som du plötsligt upptäcker. Du ställer från dig glaset, öppnar brevet och börjar läsa. Du får själv avgöra vad som står i brevet, bara det är något som gör dig ytterst upprörd på ett eller annat sätt. Skildra denna upprördhet bara genom ett ljud och en rörelse.

De rörelser som inleder övningen och leder fram till den slutliga effekten är fullständigt naturalistiska, men slutpunkten skall vara ett projicerat uttryck för karaktärens indre tillstånd, och absolut o-naturalistisk. Till att börja med valdes bara banala alternativ. Skådespelarna hoppade högt av glädje, föll i gråt, ryckte till av häpnad, stampade av raseri o. s. v.

När inte dessa enkla uttryck blev accepterade, började skådespelarna inse meningen med övningen. När alla deras naturalistiska val blev avvisade, måste de börja leta efter mera stilerade sätt att meddela sig på. Småningom började deras val att visa större fantasi. Det utstöttes ljud som hade resonansen hos sårade djur eller hos förhistoriska väsen krossade av atomvapen. Rörelserna blev nakna och oberäknliga. Skådespelarna började använda stolar och bord som skulpturella föremål i stället för som funktionellt möblemang. Under presset av de utstötta ljuden började ansiktsuttrycken att likna javanesiska masker och Zenskulpturer. Men så snart skådespelarna förstod vad det var vi önskade oss, började några av dem välja ett tillfälligt ljud eller en tillfällig rörelse som var effektiv i sig själv, men som inte hade något att göra med det sinnestillstånd som uppstod under övningen. Mycket snabbt, skrämmande snabbt, fick skådespelarna samma rutin när det gällde att handskas med icke-naturaliska ljud och rörelser som de hade när det gällde de dramatiska standard-klichéerna. Man började undra om inte Artaud's idealiserade teater, ifall den någonsin kom till stånd, efter fem eller tio år skulle ha utvecklat sig till något lika rutinerat och bemängt med klichéer som dagens Comédie Française eller kommersiella West End-teater.

Avbrutna sammanhang

Ett av de viktigaste målen för vårt arbete var att få fram en skådespelarstil som var osammanhängande, det vill säga, som motsvarade det sönderbrutna och fragmentariska sätt på vilket de flesta människor upplever den samtida verkligheten. Livet i våra dagar – jag försöker inte filosofera, bara illustrera – liknar i hög grad första sidan av en dagstidning. Ögat hoppar från en artikel till en annan – från den ena geografiska scenen till den andra – från den ena stämningen till den andra. En eldsvåda i Hoboken, ett val i Paris, en kröning i



Improvisation. Från arbetet på Lamda Theatre. Foto Moris Newcombe.

Sverige, en våldtäkt i London – komik, passioner, högtid, trivialiteter – allt svämmas in över ens medvetande praktiskt taget samtidigt. Skådespelaren däremot rör sig, tack vare år av träning och seklers tradition, stadigt framåt från punkt A till punkt B till punkt C. Han utvecklar karaktären, han utbygger sammanhanget – intrigen tättnar och konflikterna spetsar till sig. Kort och gott, skådespelaren rör sig framåt enligt Aristoteles' regler, konserverande dramats standardjargong och den konventionella teaterns steinat lagbundna tidssystem.

För att bryta sönder detta progressivt/logiska framåtskridande från början genom mitten till slutet använder man sig av improvisation, d.v.s. av personligt och organiskt material hellre än av teatraliskt arvegods, och man använder det rätt och slätt som rytmiskt mönster.

Övningsuppgift:

Man bygger i stora drag upp en karaktärs liv. Han är en arbetslös författare.

Scen 1: Hans värdinna ber honom betala hyran som är flera månader i efterskott.

Scen 2: Hans väninna vill veta när de skall gifta sig.

Scen 3: Hans far ber honom ge upp skrivandet och ta arbete i familjefirman.

Scen 4: En café-bekant uppmanar honom att komma ut och ta en drink och glömma sorgerna.

Scen 5: En vän från skoltiden dyker upp och vill återuppliva gamla minnen.

Scen 6: En försäkringsagent försöker energiskt tvinga på honom en försäkring han inte önskar.

Osv. osv.

Varje scen bygges upp för sig i fem eller tio minuter, tillräckligt länge för att få en smula substans, men inte någon verkligt stram uppbyggnad. X blir nu placerad mitt på scenen och var och en av de andra figurerna kommer, på stickord, och upprepar sin scen med honom. Scenerna, som inte har något annat att göra med varandra än att de kretsar omkring samma huvudperson, följer tätt efter varandra. För varje ny scen omställer X sig raskt till den förändrade situationen och det skiftande förhållandet till de andra personerna. Till slut spelas tre eller fyra scener på en gång. Vid en viss punkt blir övningen outhärdlig och omöjlig, men innan man kommer så långt, har X och hans medspelare upplevt en uppjagad känsla av brist på sammanhang, en känsla som är början till förståelse av den komplicitet som utövar sitt inflytande på också det enklaste medvetande idag.

Hamlet som collage

Några år före tillkomsten av The Royal Shakespeare Experimental Group hade jag bett Brook komma och se på en pjäs som jag satte upp på en studieteater kallad **In-Stage**, i Fitzroy Square. Det gällde en kort pjäs av Lionel Abel kallad **A little something for the maid**. Ursprungligen hade den skrivits för radio och den bestod av en serie korta, osammanhängande scener i vilka den kvinnliga huvudpersonen i tur och ordning förvandlades till alla människor den manliga huvudpersonen hade att göra med: hans hustru, hans väninna, hans städhjälp, hans manliga chef, hans sekreterare, hans mor, o.s.v. Under en diskussion efteråt hade Brook sagt att det skulle vara fascinerande att se Hamlet spelad på detta sätt, med scenerna omstockade som en packe välkända kort. Ett och ett halvt år senare spökade Brooks idé fortfarande i mitt huvud när jag grep mig an med att rekonstruera Shakespeares skådespel.

Idéen med **Lamda**-Hamlet-versionen var att pressa samman pjäsen till ungefär tjugo minuter, utan att använda sig av

någon berättare. Jag utgick från att alla människor känner till Hamlet, också de som aldrig har sett eller läst stycket, och att det finns en påverkan av Hamlet i allas vårt kollektiva undermedvetande, så att man kan bygga en föreställning på denna mytiska avlagring.

Pjäsen skars upp i ett collage med repliker ställda mot varandra och händelseförloppet omkastat, personer ströks eller blandades om varandra, och det hela blev därefter spelat i korta, osammanhängande fragment vilka framstod som blixtbelysta glimtar från Hamlets liv. Shakespeares ord användes genomgående, men radikalt omarrangerade.

Av alla våra övningar i osammanhängande spelstil var det denna som hade den mest solida grundvalen, eftersom alla skådespelarna kände originalpjäsen och därför hade en emotionell referensbakgrund samtidigt som de kände själva historien. Den första versionen var en väl genomförd träningsuppgift. Den senare versionen, som var utvidgad till 85 minuter och som spelades i Tyskland, Italien och slutligen i London, hade en mera genomförd stil och mera av intellektuell mening.

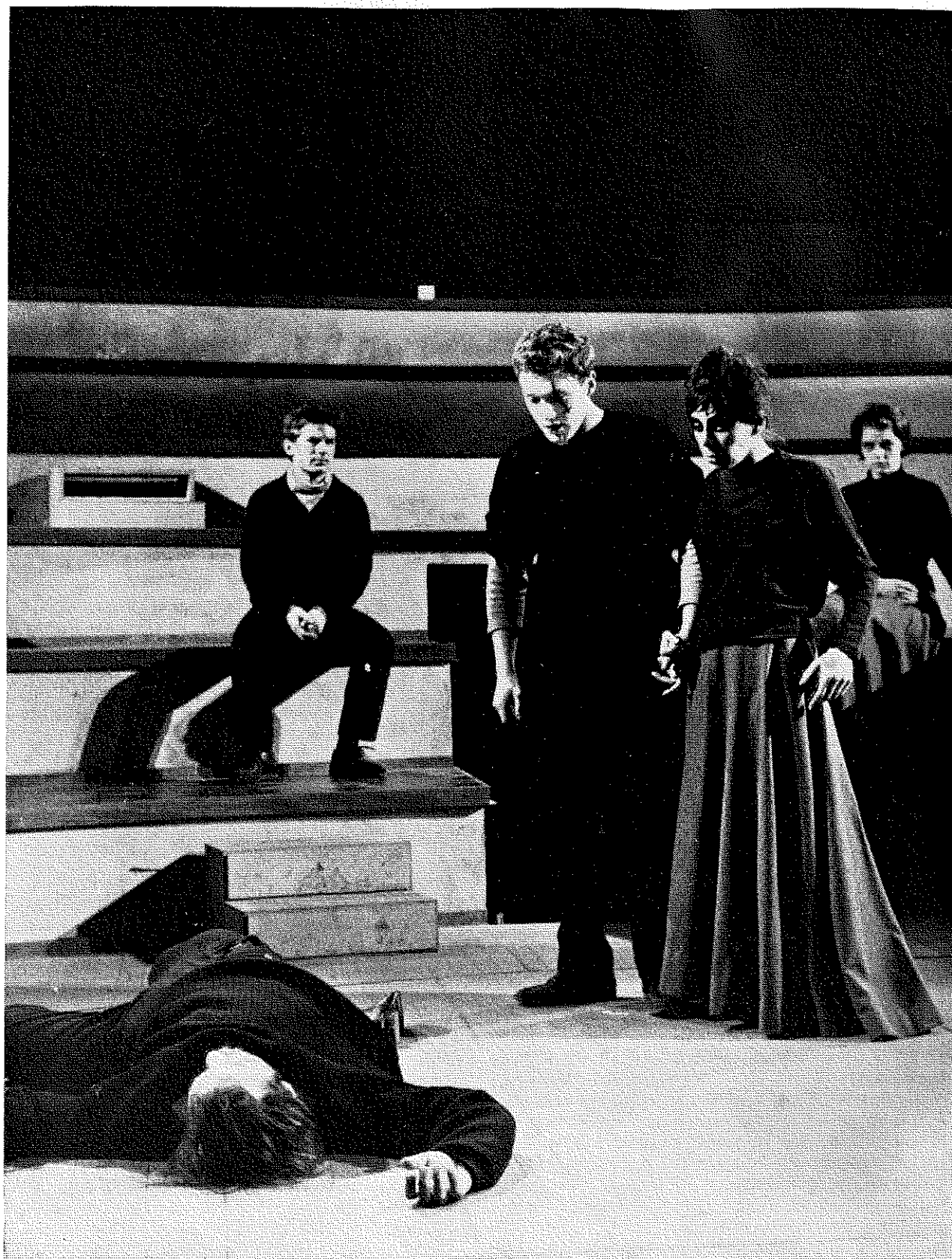
Kontakt

Skall man bygga upp samhörighet inom en grupp som arbetar med teater, måste de växa fram, alla dessa membran och kommunicerande vävnader som förvandlar en samling skådespelare till en ensemble. En utdragen period av samvaro – till exempel vid en teater med fast personal – skapar en tillfällig förening av människor, men detta är inte detsamma som skådespelare anpassade efter varandras hela nervsystem, så samstämda att en rörelse från den ena ger upphov till en skälvnings hos den andra och en impuls hos en tredje, kort sagt en omedelbar kedjereaktion. Kontakt uppstår inte genom att man av alla krafter stirrar sin motspelare i ögonen. Verklighet består av en sådan samstämmighet att man ser motspelaren utan att man vänder blicken mot honom. I sällsynta fall är en grupp förenad av en rytm som regleras nästan fysiologiskt, som av blodtryck eller hjärtklappning. Det är det samma fenomen som finnes mellan en viss typ av besläktade människor, mellan vissa äkta makar, mellan vissa älskande och mellan bittra fiender.

Grupptervju

Övningsuppgift:

A är en socialt misslyckad person som har suttit i fängelse. Han är nu frigiven och intervjuas av en man från en stor firma, där man känner hans bakgrund men kan tänka sig att ge honom ett enklare arbete. A behöver arbetet, men avskyr att känna sig beskyddad och slites mellan lust att vinna sympati och att vädra sina aggressioner. De andra skådespelarna, sexton stycken, representerar olika personlighetsdrag hos A. En representerar hans fientlighet mot samhället, en annan hans ekonomiska behov, en tredje hans försök att anpassa sig, en fjärde hans upproriska natur, en femte hans inneboende feighet, en sjätte hans förträngda sociala ambition, en sjunde hans fantasibild av sig själv som en Stor Man, osv. Ingen av A's personlighetskomponenter bidrar med något eget material till scenen. De talar bara när A svarar på Intervjuarens frågor, och deras reaktion beror helt och hållet på vad A verkligen säger och på vad de kan få ut av hans sätt att säga det. I överensstämmelse med dessa svar framträder personlighetsdragen mer eller mindre starkt. Men vid varje svar reagerar alla de sexton skådespelarna och bygger vidare på det, modifierar det, bygger ut det osv.



Scen från **THE SPURT OF BLOOD** af A. Artaud. Foto Moris Newcombe.

Exempel:

Intervjuaren: Tror Ni att Ni skulle passa för det här jobbet?

A: Å ja – det tror jag säkert –.

C (infamt): Vem bryr sig om det?

D (bedjande): Kan Ni inte vara snäll och försöka mig en vecka?

E (överlägset): Jag kommer att överta Ert skrivbord inom en månad.

F (tveksamt): Jag undrar om jag kunde ha en sån kostym?

G (retligt): Jag undrar om jag kommer att bli sparkad ut härifrån.

H (aggressivt): Jag skulle gärna slå ut tänderna på dig.

Övningen driver fram en plågsam grad av uppmärksamhet. Eftersom varje skådespelare måste tala till A samtidigt som de andra, tvingas de att reagera på antydningar och tonfall i stället för att vänta på stickord. Med andra ord skådespelarna tvingas att handskas med textens underliggande mening och därigenom att förstå, att texten bara är ett slags redskap som låter en stiga ner i den underjordiska värld där all den egentliga actionen utspelar sig.

Improvisationer och väsentligheter

Vi hade en god del vanliga improvisationsövningar – d.v.s. sådana som utgick från handlingar och följde ett rytm-schema – men vi fick bättre resultat genom variationer av den vanliga Metodlinjen och utvidgningar av den. Ett exempel: efter att en skådespelare var färdig med en scen, fick han i uppdrag att dela scenen i tre avsnitt, och ge vart och ett av dem en rubrik. När han hade gjort detta och vi alla var eniga om att rubrikerna motsvarade innehållet i den ifrågakvarande situationen, blev hela scenen spelad om igen, men nu så att skådespelarna använde uteslutande rubrik-texten som dialog. Därefter fick skådespelaren välja bara ett ord från var och en av rubrikerna, och scenen spelades en tredje gång med endast dessa ljudkomponenter som repliker. Först när vi hade kommit så långt var skådespelaren i stånd att välja ett ord som på ett träffande sätt motsvarade den centrala stämningen i hans scen, och då kunde han spela scenen en sista gång med endast variationer av detta ljud. Ett sådant spel av ljud och läten framkallade osvikligt ett icke-naturalistiskt rörelseschema, och det var fascinerande att iakttä hur grafiskt rörelsen uttryckte scenens innersta mening, efter att situationen först hade reducerats till sina grundläggande impulser.

Exempel:

Situationen är följande: A önskar bryta en långvarig förbindelse med en väninna, B. Han inser nu att han inte älskar henne, och det vore vansinne att gifta sig. B har emellertid blivit hjälplöst bunden vid A och kan inte uthärda tanken att de skall skiljas. Hon gör desperata försök att rädda förhållandet.

Situationen uppdelad i rubriker, första omspeling:

Pojken: 1) Jag vill göra slut.
2) Jag vill vara så snäll som möjligt.
3) Jag låter mig inte övertalas att ändra mig.

Flickan: 1) Jag vill behålla honom.
2) Jag måste resonera med honom så han ändrar mening.
3) Jag vägrar att låta honom göra mig så illa.

Väsentliga ord, andra omspelingen:

Pojken: 1) Slut.
2) Snäll.
3) Inte.

Flickan: 1) Behålla.
2) Resonera.
3) Vägrar.

Ljud, tredje omspelingen:

Pojken: SI-äää-NT

Flickan: Åå-oo-GRR

Ljuden skall vara flytande och fria, direkt baserade på vokaler och konsonanter i de väsentliga orden.

Stanislavsky och Artaud

När man har blivit uppfostrad med Stanislavsky och hans inre sanning som ideal, innebär det en stor omställning att upptäcka att det också finns en yttre sanning och att denna i många sammanhang kan vara mera övertygande än den inre. En ännu större omställning har det varit för mig att inse, att ett konstlat spelsätt eller rätt och slätt artistiskt fusk kan ge publiken ett rikt intryck av sanning och att sådana knep därför, enligt skådespelarkonstens pragmatiska lagar, är tillåtna. Metodens argument om inre sanning håller bara om dess huvudförutsättning är riktig: nämligen, att åskådaren upplever känslan lika starkt som skådespelaren. Men vi vet alla att detta inte alltid är fallet. Det finns hundratals exempel på hur uppskrivade skådespelare har hållit på att spricka av inre intensitet utan att detta har förmedlat något annat till publiken än ansträngning. Det är också riktigt att en skådespelare som är nästan fullständigt „avstängd“, men som går igenom de riktiga greppen i den riktiga ordningsföljden, kan påverka en publik mycket kraftigt – nästan ofrivilligt.

En skådespelare som följer Metoden mäter sanningen i sin tolkning med autenticiteten i sina egna känslor. Skådespelaren enligt Artaud vet att om inte dessa känslor omskapas till ett uttryck som kan förmedlas, förblir de ett passionerat brev utan frimärke. Ren känsla kan vara äcklig eller förstenad, medan å andra sidan den rätta sceniska effekten – en gest, en rörelse, en serie av handlingar – i sig själv är ett påstående som inte behöver drivkraften hos en känsla för att vinna gehör, men som är tjugogång mer kraftfullt om det verkligen är laddat med känsla.

Det föreligger ingen fundamental oenighet mellan Metod-skådespelaren och Artaud-skådespelaren. Båda använder sig av medvetenhet för att frigöra det omedvetna, men medan Metod-skådespelaren är bunden till rationella motiveringar, inser Artaud-skådespelaren att den högsta konstnärliga sanningen är omöjlig att bevisa. Den existerar, på samma sätt som vissa sällsynta naturfenomen existerar fastän de trotsar vetenskaplig analys, och det är skådespelarens uppgift att mana fram den.

Artaud-skådespelaren behöver Stanislavsky för att kontrollera arten av de känslor som han släpper lös – annars blir han ett känslans offer. T.o.m. Artaud's berömda „skådespelare i trance“ har ansvar för den ande som talar genom honom. En seans som bara förmädlar en atmosfär är inte hälften så givande som en seans under vilken man mottar tydliga budskap. Själva trance-tillståndet är något man uppnår genom ett metodiskt beteende. Mediets hemlighet är att veta, när man skall släppa taget på de mekanismer som har utlöst detta tillstånd, för att därefter stiga högre. Detsamma gäller för vilken som helst skådespelare, antingen han an-



SKARMARNA av Jean Genet, iscensatt av Peter Brook.
Foto Moris Newcombe.

vänder intellekt eller instinkt för att uppnå en värdefull punkt för satsningen i hoppet.

Omställning och improvisation

Man ger lystringssignaler till tre skådespelare, A, B, och C, t. ex. en ringklocka till den ena, en surrande signal till den

andra och en gong-gong till den tredje. Så snart skådespelaren A hör sin signal indleder han en scen, och A och B skall omställa sig efter honom så snabbt som möjligt och medverka i situationen. Efter två-tre minuter, när scenen antingen närmar sig en poäng eller håller på att rinna ut i sanden, får B sin lystringssignal. Han störtar sig då omedelbart in i en ny situation, utan något som helst sammanhang med den föregående, varefter A och C ögonblickligen omställer sig efter honom. Scenen får utveckla sig en kort stund varefter C får sin signal och en ny slags situation inleds, osv.

Det ögonblick man väljer för att avbryta en scen och inleda en ny är lika viktigt som det material scenerna frambringar. Det finns ett ögonblick i praktiskt taget varenda improvisation då handlingen stramar till sig och närmar sig en konklusion. Om man kan utlösa den nya scenen just i detta ögonblick, måste skådespelaren instinktivt kasta in sina yttersta resurser. Dessa slags improvisationer lever av katastrofstämningen men blir också ibland förstörda av den. Ett ofrånkomligt imperativ vilar över skådespelarna. De måste tänka och handla blixtnabbt. De vet att de inom loppet av sju eller tio minuter måste hitta på så många som fem eller sex olika situationer, och de upptäcker snart att de inte kan fuska genom att lägga planer på förhand, eftersom man genast lägger märke till förhandsarrangemang. Det hela tvingar fram en kvalitet som de flesta skådespelarna inte tror att de har, nämligen förmågan att associera fritt och utan hänsyn till fixerade karaktärer eller logiska sammanhang. För mig personligen var det en stor upplevelse att se hur denna övning, genom att den tvingade skådespelarna till raska omställningar, fick även sådana som aldrig hade hört om surrealism att finna de mest förbluffande surrealistiska utvägar. Det hände också att skådespelare som hävdade att de saknade sinne för humor, förvånade sig själva genom att göra djupdykningar ned i brunnar av fantasi och absurditet på gränsen till det undermedvetna. Det blev valt beteenden som aldrig skulle ha framförts om skådespelaren hade haft tid att överväga dem, eller som i varje fall skulle ha blivit tillrättalagda och modifierade, men som nu sprang fram med häpnadsväckande klarhet och djärvhet.

Skådespelare och skådespelare

Kriteriet på en god skådespelare är hans inställning till förändringar. De flesta skådespelare fattar sina beslut på ett tidigt repetitionsstadium, kartlägger den kortaste linjen mellan två punkter och avancerar därefter längs denna. För dem är repetitionsperioden en tunnel med ljus i bägge ändarna och mörker däremellan. En annan typ av skådespelare är den som hela tiden bibehåller sin förmåga att tänka om och att reorganisera sin roll. Han följer varje signal och reagerar på varje omläggning, och blir inte förvirrad av avstickare och sidsprång. Han behöver kanske längre tid innan han är framme vid målet, men när han är där har han nått ett mera fullmogent resultat.

Denna kontrasterande inställning till förändring kan sägas karaktärisera två olika kullar av skådespelare, och i dagens England blandas de i praktiskt taget varenda ensemble. Man generaliserar naturligtvis om man kallar den ena traditionell och den andra modern, men det ligger en kärna av sanning i påståendet. Skådespelare, som har gått vägen genom The Royal Court och Theater Workshop och som har upplevt de senaste tio årens jäsningstid, har nämligen stort sett en öppnare inställning än den man finner hos en äldre generation, som har passerat Akademien och de fasta scenerna. De två typerna kan nästan sägas ha var sitt reaktionsmönster.

„Trads“

Låt oss se på handlingen.

Fixera betoningar och tolkningar.

Slå fast upplägget så tidigt som möjligt.

Sikta på skrätt.

Slutgiltiga lösningar så fort som möjligt.

Det var ett dåligt hus.

Jag lystrar order.

Blir jag bortskymd?

Är det inte snart tid för en matpaus?

Jag får ingen hjälp av min motspelare.

Precis som vi repeterade det.

Låt oss komma vidare och få slut på det här intellektualiserandet.

Mera känsla.

Håll den pausen.

Allting finns i texten

Jag skall spela den här rollen symboliskt.

Jag är skurken.

Mina många år av yrkeserfarenhet gör mig säker på att ...

„Mods“

Låt oss analysera det hela.

Ta reda på meningen och låt betoningarna komma av sig själva.

Behåll rörelsefriheten så länge som möjligt.

Sikta på att skapa kontakt.

Slutgiltiga lösningar så sent som möjligt och aldrig helt fixerade.

Det var en dålig föreställning.

Jag kommer med förslag.

Är jag viktig för pjäsen på det här stadiet?

Vi slutar inte förrän det här är som det skall.

Jag får inte vad jag hade väntat mig, så jag måste anpassa mig.

Så som föreställningen just i detta ögonblick kräver det.

Låt oss resonera om problemen så gott vi kan.

En klarare målsättning så vi får fram mera känsla.

Fyll den pausen.

Allting finns i den underliggande meningen.

Jag kan inte spela föreställningar, bara utföra handlingar.

Jag utfärdar inga moraliska domar.

Ingenting förblir någonsin oförändrat.

Att tala med färg

Övningsuppgift:

Ni har just kommit ut ur er våning, låst dörren och stoppat nyckeln i fickan. Ni går till hissdörren och ger signal. Medan ni väntar på hissen ögnar ni genom en tidning. Hissen anländer på överenskommet ljud-tecken, dörrarna öppnar sig och plötsligt får ni syn på en viss person inne i hissen, en person för vilken ni hyser starka och utpräglade känslor av något slag. (Skådespelaren kan på förhand bestämma denna bakgrund.) I samma ögonblick rusar ni till staffliet och målar dessa känslor.

Liksom i den besläktade övningen med brevet, ligger det avgörande momentet i det ögonblick då skådespelaren möter överraskningen och skall uttrycka denna. Om man lyckas förena händelsen och reaktionen rent organiskt, blir resultatet klart och övertygande. Men bara ett ögonblicks tvekan, och resultatet blir skruvat, onaturligt och enbart illustrerande. Vi hade senare en annan version av denna övning som visade sig ge bättre resultat. Vid denna fick skådespelaren spela en improviserad scen med Främlingen i vilken hans attityd blev manifesterad, varefter han hade en scen i sin våning, och först därefter utspelades övningsscenen vid hissen. Detta ger skådespelaren mera bakgrundsmaterial.

Till att börja med var resultaten av målandet slafsiga och grova. Vid tredje eller fjärde försöket blev de nästan konstnärliga så till vida som de då var impressionistiska färgklickar, med så mycket mening att de antydde ett inre tillstånd som de övriga i gruppen kunde tolka. Denna övning i färg blev använd direkt i *The Spurt of Blood*, enligt författarens anvisningar i *The Seekers*, och i den mera utpenslade versionen av *Marat/Sade*. (Man kan dock säga att avsnittet med röd och blå målarfärg i *Marat/Sade* här stammar från en liknande effekt i Brooks iscensättning av *Titus Andronicus*, där Vivien Leigh använde ett rött band för att symbolisera strömmen av blod.)

Reformer

När Artaud talar om „det spröda, fluktuerande centrum som aldrig kan nås av form“, måste man anta att han tänker på tillstånd som inte kan ges en språklig form, men som man kan nå på annat vis. Tror man inte detta, är uttalandet bara löddrig mysticism. Det potentiella övertaget hos Artauds teater över konventionell teater – också om den konventionella formen blir tillstramad och reformerad – ligger i att dess språk ännu inte är kartlagt och därför ännu inte nedfläckt och tomt. Faran ligger i att arvet från fem sekler av ordbråte kan hindra oss att komma ner till urberget. Eller för att formulera det ännu mera pessimistiskt: skådespelaren är socialt och psykologiskt konditionerad på ett sätt som måste förändras och som samtidigt är oföränderligt.



SKÄRMARNA av Jean Genet, iscensatt av Peter Brook.
Foto Morris Newcombe.

Starten

Den första demonstrationen av gruppens arbete kallades „Grymhetens teater“, något jag själv betraktar som beklagligt. Denna demonstration pågick fem veckor, som fastlagt,

vid teaterklubben **Lamda** i London. Det hade aldrig varit vår avsikt att presentera det hela som en verklig föreställning, men bara som en demonstration av arbete under utveckling, något som vi antog kunde vara av intresse för folk i branschen. Pressen blev inte inviterad på det vanliga sättet, men vi skrev brev till tidningarna och bad dem vara välkomna om de intresserade sig för saken, samtidigt som vi förklarade att vi inte var speciellt ivriga att bli recenserade, då vi inte betraktade oss som färdiga. Däremot var vi intresserade av alla privat framförde åsikter, förklarade vi.

Allt detta var ett slags självbedrägeri som både Brook och jag lyckades svälja. Först efter att visningen hade ägt rum insåg vi vilken situationen verkligen var: varje framvisning som riktar sig till en publik, inbjuden eller inte, blir en föreställning, oberoende av vad man kallar den, och blir därmed bedömd enligt den traditionella kritikens kriterier. Jag menar inte detta som ett angrepp på kritikerna. Stort sett fick vi intressanta, positiva recensioner, men poängen var att vi inte hade avsett att komma med en teaterföreställning och att det i London tydligen var omöjligt att komma med något annat.

Programmet hade följande sammansättning: två korta nonsens-sketcher av Paul Ableman, liknande våra ljud-övningar; en iscenesättning av Artauds tre-minuters pjäs **A Spurt of Blood** (spelad först med ljud, därefter som Artaud skrev den); en dramatisering i enbart rörelser av en novell skriven av Alain Robbe-Grillet; två collage av Brook, ett av dem (**The Public Bath**) sammanställt av tidningsartiklar om Kennedys begravning och vittnesmålen i Keeler-saken, och det andra (**The Guillotine**) baserad på originalmaterial; tre scener från Genets **The Screens**; en anti-Marceau mime-sketch kallad **The Analysis**; en kort pjäs av John Arden – **Ars Longa, Vita Brevis** – och slutligen vår collage-Hamlet.

Två avsnitt under kvällen var med avsikt markerade som „fria“. För det första improvisationerna, som varje kväll förändrade form utan att skådespelarna hade blivit varskodda, och för det andra ett avsnitt mot slutet av andra avdelningen, där vi satte in de „specialiteter“ vi kunde hitta på.

På premiärkvällen använde Brook detta avsnitt för att repetera en scen från **Richard the Third**. En annan kväll utfylles det av ett spontant samtal mellan Brook och mig i vilket vi ifrågasatte publikens motiv för att komma till oss och våra egna avsikter med vårt arbete. Vid en av de första föreställningarna var John Arden närvarande och vi bad honom komma fram och försvara sitt stycke. Vi konfronterade honom härvid med en av skådespelarna i **Ars Longa, Vita Brevis** som avskydde stycket och tendensen i det.

Jag försökte varje kväll att hitta på nya och olikartade utmaningar för improvisationerna, som jag övervakade från scenen. En gång spelade vi Omställnings-övningen enbart med ljud, en annan gång enbart i musikaliska fragment, vid ett tillfälle enbart med djurläten. Åskådarna blev varje kväll indragna i skeendet och skådespelarna arbetade vidare med förslag som kastades till dem. Dessa tillfälliga faktorer bibehöll sin friskhet nästan till slutet av spelperioden, men huvudavsikten med dem var inte rätt och slätt att hålla skådespelarna i form, utan att bryta sönder den hypnotiska inverkan som kontinuerliga föreställningar har och att rubba den myt som utvecklas omkring en föreställning så snart den har börjat rulla. Det fanns inte två uppsättningar av åskådare som hade sett samma föreställning, och därför fanns det inte två åskådare från olika kvällar som kunde återkalla precis de samma intrycken. Mot slutet av perioden blev rollerna ofta ombytta i sista minuten, stycken av texten förändrades eller ströks, och vi tog med en bit av Paul Ableman som skådespelarna framförde oinstruerad och orepeterad, på olika sätt varje kväll allteftersom humöret inspirerade dem. Det

fanns kvällar då detta blev katastrofalt, och andra kvällar då häpnadsväckande nya stämningar växte fram fast man skulle ha trott att alla möjligheter var uttömda. – Denna speciella dialog fick ett extra plus genom att de två skådespelarna – som ibland var tvungna att spela ytterst lyriskt – avskydde synen av varandra. De spänningar som laddades upp, förvrängde och stimulerade scenen och hindrade den från att någonsin bli död.

Det händer Peter Hall och The Royal Shakespeare Company till ovansklig ära att det hela tiden betraktades som självklart att arbetet måste subsidieras i sin helhet, att det inte kunde ge någon vinst eller ens bära sig. Det accepterades att de pengar som satsades inte kunde fås tillbaka, och därmed satte man lika gott biljettpriset så lågt som till 5 shillings. Det blev heller ingen uppståndelse när räkenskaperna efter tolv veckor visade att 5000 pund hade runnit bort. I detta fall hade de runnit ner i en intressant källare, där spännande viner blev tempererade, men till och med om det skulle komma att visa sig att vinerna blev sura och måste kasseras, var det klart att ingen kom att spränga ett blodkärl eller fordra en officiell undersökning.

Andra delen

Efter föreställningarna med Grymhetens teater var det meningen att vi skulle börja arbete med Genets **Skärmarna**. Gruppen blev utökad till 17 medlemmar och träningen började på nytt. Nykomlingarna hade hört fantasifulla berättelser om vårt arbete och var misstänksamma och försiktiga. Medlemmarna av moder-sällskapet, The Royal Shakespeare Company' var antingen misstrodda eller öppet antagonistiska gentemot vad en av dem kallade „mutationsprocessen i Earl's Court". Den ursprungliga gruppen på tio medlemmar var fortfarande hängiven sitt arbete, men började snevla så smått på framtidsutsikterna. Detta var både oundvikligt och naturligt under de föreliggande omständigheterna. Dessa unga skådespelare hade gått på svältlöner med den underförstådda belöningen i sikte att de skulle få avancera och komma med i en känd London-ensemble. Jag nämner detta, inte för att komma med teaterskvaller, men för att poängtera hur till och med de bästa avsikter blir snedvridna av en förkrossande kommersiell atmosfär. Teoretiskt hade vi en experimentell grupp som gick in för att arbeta med yrkesproblem och svåra stilistiska undersökningar, men i praktiken hade vi en grupp begåvade, underbetalade skådespelare som undrade hur länge de skulle vara tvungna att leva ur hand i mun. Jag vill inte överbetona denna underliggande stämning. Den var inte invalidiserande eller katastrofal, men den gav upphov till bekymmer som invercade på vårt arbete. Träningen och repetitionerna blev ibland ett slags uttagningstävlingar för bättre betalt jobb, och det faktum att i varje fall en del av gruppens medlemmar skulle komma att gå över till en större ensemble gjorde det omöjligt att bygga upp en verkligt samstämd grupp-känsla. Jag tänker på det slag av gruppkänsla som automatiskt uppstår inom ensembler som Grotowskis i Polen eller Becks Living Theatre, därför att en gemensam inställning och gemensamma förpliktelser binder medlemmarna samman. Det är möjligt att göra gott arbete också utan ett sådant sammanbindande element, men inte ett uthålligt, icke-självupptaget skapande arbete.

Skärmarna

Arbetet med Genets **Skärmarna** skulle fylla en volym för sig. Det får räcka med att säga att de inledande övningarna fortsatte och småningom anpassades efter pjäsens speciella fordringar. Det största problemet vid iscensättningen – bort-

sett från att fullända en stil som kunde handskas med en sådan monolit-struktur som denna pjäs har – låg i att förmedla både de poetiska och de politiska skälvingarna i texten utan att svänga för långt ut i någondera riktningen. Övningarna enligt Artaud hade förberett oss på Genets metafysik och vi började nu tillämpa brechtska metoder för att nå ned till det politiska urberget i pjäsen. Men också för att vi skulle få klargjort för oss själva vad var och en av dessa extravaganta små scener handlade om. De första repetitionerna ägnades åt att läsa texten, diskutera, och företa korrigeringar av översättningen. Efter att en scen hade blivit genomspeland, blev de centrala personerna uppmanade att berätta vad som hade hänt i den, 1) i form av en saklig tidsningsnotis, 2) som en polis skulle göra det inför rätta, 3) i form av en saga, „det var en gång ...", 4) som en skräckhistoria, 5) utgående från en marxistisk synpunkt, 6) som en freudiansk analys, 7) så som en poetisk och känslig person skulle återge det, osv.

Rubriker à la Brecht sattes över varje scen:

Said går motvilligt för att möta sin nya hustru

Kolonimaktens representanter diskuterar sin ställning

Saids mor insisterar på att vara med om begravningen

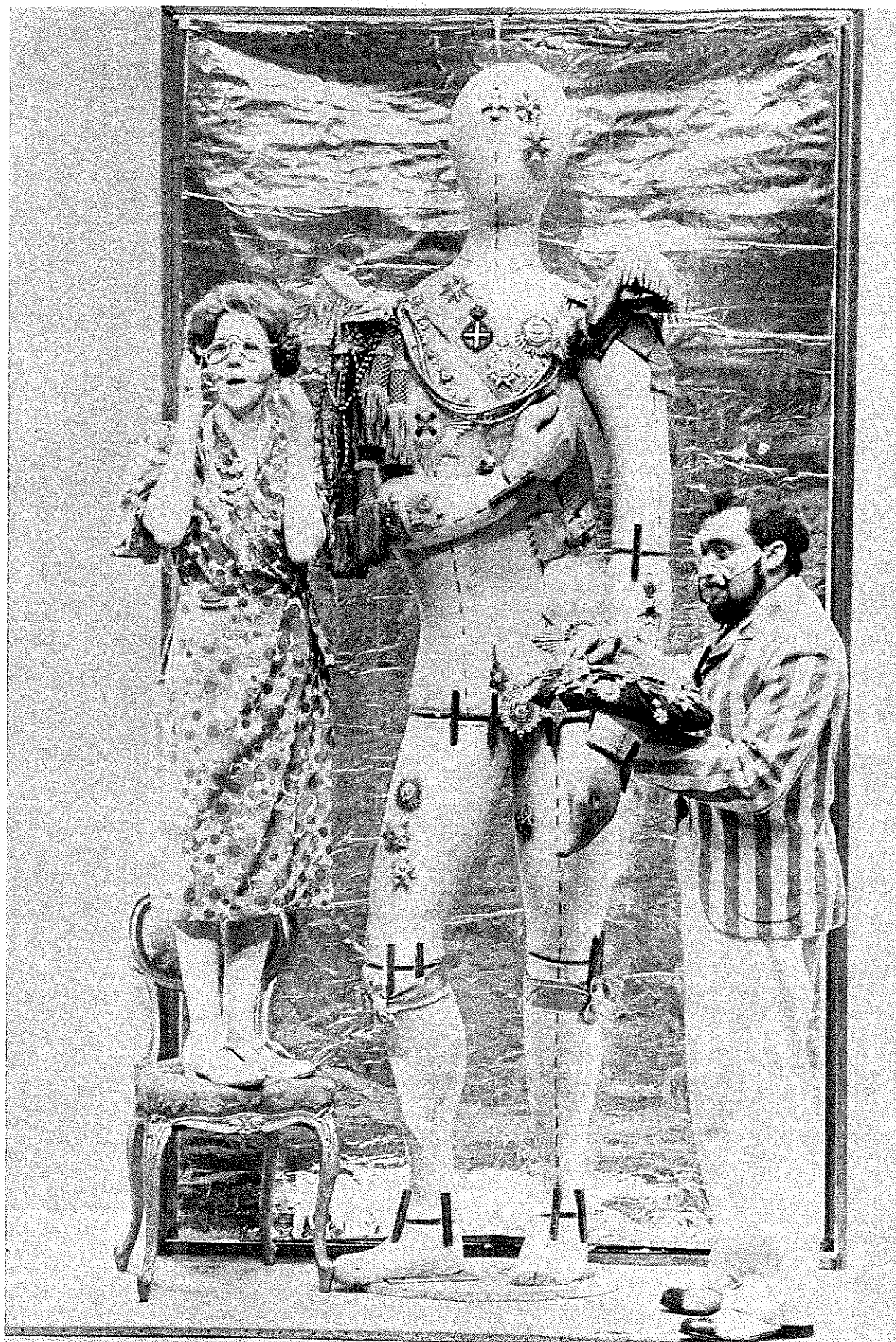
och så vidare.

Ibland frambringade arbetsmötena så mycket material att vi inte visste hur vi skulle handskas med det, och slutligen var vårt huvudproblem att vi måste förkasta en mängd ytterst intressanta men ovidkommande tolkningar. Vi koncentrerade oss mer och mer på texten, på dess färg, dess tonfall, dess sätt att kännas och verka. Liksom när det är fråga om Shakespeare började man pröva sanningen hos varje moment genom att höra hur orden lät i sitt sammanhang. Vi kom till det resultatet att alla inslag av naturalism, också de mest uppenbara och odiskutabla, vann på att rubbas och komma ur balans genom en metafor eller ett stiliserat inslag. Ritualistisk förefaller kanske som en kritiker-kliché när det skrivs om Genet, men under repetitioner är ordet i alla fall en Rosette-sten. Också den mest grovt tillhuggna situation, som den när tre soldater tar farväl av sin döda löjtnant (scen 15), blir både mera komisk och mera begriplig om den spelas ceremoniellt i stället för på ett löst och nonchalant sätt.

— — —

Liksom **De svarta och Balkongen**¹⁾ förefaller **Skärmarna** att handla om ett stort socialt tema (kriget i Algeriet), men är i allt väsentligt en privat fantasi som är klädd i bekväma sociala föreställningar. Saids räddning genom gradvis degradering framställs med hela obönhörligheten hos en drama-författare som med alla medel vill föra fram och bevisa en tes. Som pjäs betraktad radar den upp en mångfald av händelser utan att erövra ny mark och trasslar hela tiden in sig i sig själv. Med detta vill jag ingalunda ge minskat värde åt genialiteten i vissa scener eller det breda omfånget av totaluppfattningen, inte heller åt det storartade vansinnet hos Saids mor – den hypnotiska fläkt från en annan värld som finnes i scenen där Medani förvandlas till talsman för den mördade rebell-ledaren Si Slimane, – det lätta och opretentiösa sätt på vilket man förflyttas mellan den värld som bebos av de upproriska levande och den som tillhör de avspända döda – den svarta, smutsiga komiken mellan arab-huliganerna och den algeriske Cadin – eller den starka scen i vilken de arabiska rebellerna målar sina grymheter på en serie skärmar som mångfaldigas i en oändlighet.

¹⁾ Se TTT 5.



SKÄRMARNA. Foto Moris Newcombe.

Men efter att ha studerat hela pjäsen kom Brook till den åsikten att de första tolv scenerna innehöll arbetets hela egendomliga genialitet, medan de återstående två och en halv timme av speltiden endast innehöll oändliga upprepningar. Jag var enig i denna uppfattning.

En sista iakttagelse beträffande **Skärmarna**: det finns ingen annan författare för vilken pjäsens yttre liv är fullt så väsentligt. Under de sista repetitionsveckorna verkade **Skärmarna** murken och neddämd trots många veckors försök att arbeta in mening och förnuft i scenerna. Men därefter spred sig en väldig våg av färg över hela pjäsen genom Genets egna färginstruktioner, Sally Jacobs kraftiga dekor och Brooks osvikliga öga för ytteffekter. På fyra timmar, de fyra timmar under vilka kostymer och dekor kom till, förvandlades pjäsen till någonting dristigt, oförskämt, träffande retoriskt och hieratiskt. Det föreföll som om Jean Genet hade anlänt tillsammans med rekvisitan och färgen. En del av mig gjorde uppror mot vad jag trodde var anbringandet av ett bländande camouflage, men en annan del blev fullständigt medryckt av själva camouflaget. Jag vill med detta inte bara beskriva den extra dimension som repetition i full kostym alltid tillför en iscensättning. En aldrig så stor mängd av ytdekorationer kan inte dölja en bristfällig grundval, men när det var fråga om **Skärmarna** visade det sig att effekten hos kostymer och dekor bringade i dagen två tredjedelar av den sanning som vi bara hade fått fram den första tredjedelen av under sex veckor av repetitioner.

För mig personligen förblev dock **Skärmarna** en produktion som inte var organisk, men som hade ett grundlag och ett översta skikt med ett viktigt mellanskikt borta. Iscensättningen fick en våldsamt fysisk effekt mera trots vårt arbete än på grund av det, och genom den intellektuella osäkerheten hos stab och producenter och de olösta oklarheterna i texten kom vi att lida av en inre brist på målmedvetenhet som en längre spelperiod säkert ville ha rättat på.

Marat/Sade

När Peter Weiss' pjäs **Marat/Sade** dök upp var detta det naturliga slutresultatet av gruppens arbete. Den hade inte kunnat tänkas före Gruppens tid, och nu, efter den insats som gjorts av Artaud och Genet, kunde den inte ignoreras. Pjäsen innehöll t. o. m. vissa detaljer från vårt första program på Grymhetens teater: Marats badkar är mystiskt förbundet med Christine Keelers i **The Public Bath** och man har sådant som giljotin-idén från Brooks collage, det faktum att Weiss erkänner Artaud som sin mentor, det förhållandet att Artaud har spelat Marat i en film för Abel Gance, och det sätt på vilket ljud och „happenings“ är inarbetade i pjäsen så som de hade varit en del av gruppens arbete från första början.

Fastän jag inte kan vara helt objektiv när det gäller **Marat/Sade**, har jag ett visst avstånd till pjäsen eftersom jag inte var direkt inblandad i iscensättningen. Det förefaller mig vara odiskutabelt att vi här har att göra med en enastående, andlöst medryckande produktion, kanske den djärvaste vi får uppleva i detta halvsekel. Den har återskänkt teatern något vilt och vitalt, ett slags stiliserad maniskhet som ligger närmare Antonin Artauds personlighet än någonting annat. Men på samma sätt som Gruppens arbete hade blivit uttunnat genom att vara en demonstration av tekniker, framstod iscensättningen av **Marat/Sade** som en slutlig tillämpning av en teori som hade blivit kläckt innan ägget/pjäsen fanns till. Det föreföll som om den ville säga: denna slags teaterform kan röra våra själar och utvidga vårt medvetande – om det bara fanns en pjäs som passade för dem.

Weiss' pjäs är, i grund och botten, en ganska långdragen och gammalmodig polemisk avhandling. Sådan som den spe-

lades i den ursprungliga Swinarski-iscensättningen på Schiller-teatern, var den ett fördömande av revolutionär fascism som ville bevisa en marxistisk tes. Man kunde acceptera pjäsen eller låta bli, men den var vad den var, och man kunde inte ifrågasätta dess synvinkel. London-iscensättningen fick en effekt som varken var politisk eller filosofisk, trots de polemiska longörerna, men uteslutande teatermässig. Hela tiden gick det ut på att bevisa för oss att en teater som är inspirerad av Artaud, fantasistark, respektlös gentemot intrig och misstänksam gentemot budskap, kan ge nytt liv åt våra nerslitna sinnen och förvandla vår estetiska uppfattning. Också om jag råkar vara enig i detta påstående, kan det inte göra mig blind för det faktum att Peter Weiss' pjäs inte alls handlar om detta. Jag kan inte heller bli entusiastisk över det som den verkligen handlar om. Man är böjd för att uppskatta arbetet på ungefär samma sätt som man beundrar svikten hos ett trampolinbräde som gör det möjligt för en världsstjärna att företa en tredubbel saltomortal. Så snart hopparen är nere i vattnet, ser brädan tämligen tom ut.

Marat/Sade markerade Gruppens upplösning, eller rättare sagt dess uppgående i den större ensemblen, vilket ju var dess slutmål. En av Peter Halls siktpunkter hade varit att använda Gruppens arbete som ett slags hälsosamt motgift, som skulle kunna göra moder-ensemblen kraftigare när det sprutades in i dess ådror. I verkligheten talade den matematiska sannolikheten emot detta eftersom Gruppen hade sjutton medlemmar och The Royal Shakespeare Company hade mer än hundra medlemmar. Jag väntade mig att **Lamda**-arbetet rätt och slätt skulle försvinna. Det visade sig dock att det blev den drivande kraften i **Marat/Sade**-repetitionerna och angav den ton enligt vilken hela ensemblen utvecklade den nya iscensättningen.

Det var beklagligt att **Lamda**-programmet kom att bli kallat Grymhetens teater, så att allvarligt arbete ännu en gång gav journalisterna en etikett att vifta med i sina spalter.

I efterhand har jag frågat mig själv: var i allt detta fanns Artaud? Vi hade aldrig för avsikt att bygga upp en Artaud-teater. Faktum är att inte ens Artaud själv siktade på det. Men det fanns så mycket av provocerande insikt och frestande utmaning i **The Theatre and Its Double** att det var nödvändigt att uppta honom till studium. Det som var artaudskt i vårt arbete var vår sökan efter andra medel än de naturalistiskt/lingvistiska för att förmedla erfarenhet och insikt. Hit hör också vår inställning till klassikerna detta att vi betraktade dem inte som ojämförliga mästerverk men som material som kunde omarbetas och analyseras på nytt ungefär på samma sätt som Shakespeares omarbetade och omanalyserade Kyd, Holinshed, Boccacio och Marlowe. Karakteristiskt Artaud'sk var också den vämjelse för och otålighet gentemot de teaterformer som dominerar idag: detta hade Gruppens båda instruktörer gemensamt. Vi tog avstånd från den madrasserade, självbelåtna återvände-gränd i vilken den samtida teatern befann sig.

Ett sökande enligt Artaud kommer i bästa fall att upptäcka inte endast läten, skrik, stönanden och gester, men nya områden som Artaud själv inte hade en aning om. Hans värde ligger i att vara den förödande skeptikern vars hela hållning och röstläge ifrågasätter giltigheten hos högtälskade prestationer. Artaud frågar sig hur pass väsentligt det är med ett precist återgivande av trivialiteterna i vårt liv. Hur pass viktig är den allmänt godtagna sociala regel som så starkt understryker en delvis insikt att vi blir övertygade om att den är hela sanningen? Artaud frågar hur pass värdefull en teater är som på ett elegant, spännande och kvickt sätt rekapitulerar klicheerna i livet, jämförd med en teater som plötsligt låter avgrunder öppna sig; en teater som sänder över oss

lavaströmmar som bränner bort de lögner, halvsanningar och inneboende bedrägerier som finnes i vår civilisation. „Metafysisk“ har blivit ett pretentiöst ord med grumliga associationer, men låt oss definiera det som ett slags föreställningsvärld genom vilken vi återupptäcker de essentiella förbindelselederna mellan himmel, fjäll, jord, hav, gudar och människor – då är läxan värd att lära, men läxan är också något som teatern ännu inte är i stånd att lära ut. Den grymhet som Artaud refererade till, det bör upprepas ännu en gång, den gällde inte bara tortyr, blod, våld och hemsökelse, men det grymmaste av alla förfaringssätt: detta att utsätta sinnet, hjärtat och nervtrådarna för de fruktansvärda sanningarna bakom en social verklighet som rör sig med psykologiska

kriser när den vill vara hederlig, och med politiska misstag när den vill vara ansvarsbevis, men som sällan eller aldrig ser den existentiella skräck i ögonen som finnes bakom alla sociala och psykologiska fasader. På denna punkt är det Artaud blir praktisk och sansad, då han förklarar, att om vi vill ha en teater som inte är triviell och eskapistisk, så måste vi komma fram till nya vägar att använda en sådan teater: ett nytt sätt att få skådespelaren att fungera, ett nytt sätt att få pjäsförfattaren att hysa avsikter, och ett nytt sätt att väcka publiken till medvetenhet. En retorisk övertalningsmetod är inte det samma som en fungerande organism, men vid vissa historiska vägskäl – och jag tror vi befinner oss vid ett sådant – är det ett larm som tyder på hälsa.

ZENIT

NORDISK SOCIALISTISK TIDSKRIFT

Nummer 5/1968 har kommit ut. Vi tar denna gång upp estetikken och samhället ur olika aspekter. Från svensk sida deltar Kunstfack, Teckningslärainstitutet, Fickteatern med Suzanne Osten och Leif Sundberg, teatergruppen i Göteborg med Kent Andersson och Filmcentrum. Du får veta hur man kan använda de estetiska vapnen för att sprida information och ytterst hjälpa till att förändra människan utanför institutionerna. Argentinsk film och en intervju med Retamar från Cuba avslutar kulturdelen. I övrigt tjeckoslovakisk ekonomi och en presentation av Karl Korsch på dansk tillsammans med tekster. Allt för 5 Dkr. Prenumeration 25 Dkr/år. Skriv til Tidsskriftet Zenit, Slotsgade 27 A, København N och tala med Kjeld Smid.

The Open Theatre

Disse udtalelser af Joe Chaikin er dels taget fra Bertel Tornes optegnelser og interview, dels hentet fra Tulane Drama Review (TDR, vol. 9, nr. 2, 1964).

Bertel Torne, f. 29-12-42, efter afsluttet biologisk-naturvidenskabelig studentereksamen instruktørassistent ved Det Kgl. Teater. Senere studeret ved blandt andet Yale University i USA. Free lance journalist og fra 1967 fast tilknyttet Politisk Revy som teatermedarbejder. Fra 1967 leder af teatergruppen KIMÆRE og arrangerede i 1968 gæstespil med the Open Theatre og Firehouse Theatre i København.

„Kundskabens træ går i opløsning“. Scene fra **THE SERPENT** iscenesat af Joe Chaikin for the Open Theatre. Foto Freddy Tornberg.



Hvordan er din skuespilleruddannelse forløbet?

Jeg spillede teater da jeg var barn, og jeg gjorde det mange gange. Jeg kom på college, og jeg tog timer i dramatik, i teaterhistorie og scenografi og sådan noget. Jeg læste også filosofi, og det har haft stor betydning for mig. Ligesom sociologi og psykologi. Det var i Des Moines i Iowa. Jeg afbrød mine studier og tog til New York, hvor jeg blev optaget på en professionel skuespilscole. Mens jeg læste, blev jeg interesseret i hvad det vil sige dette „at agere“, så jeg tog undervisning hos så mange lærere, som jeg kunne få råd til at gå hos. En kendsgerning, som kom til at interessere mig, var, at hver eneste lærer sagde, at ud fra hans særlige undervisningsmetode, kunne jeg lære alt – det vil sige: „Hvis du følger min metode, vil du kunne spille Molière, såvel som Tennessee Williams, såvel som du vil kunne spille Shakespeare“. Det forekom mig ikke sandsynligt, at hver lærer skulle have en sådan særlig værdi. Det var mig uforståeligt, og det blev vigtigt for mig at læse med flere og flere lærere. Efter et stykke tid følte jeg mig mere og mere tiltrukket af skuespil, som lærerne ikke arbejdede med, stykker af Ionesco og Beckett. Vi måtte ikke arbejde med disse stykker i dramatiktimerne, fordi de ikke var realistiske, hvorfor de af en eller anden grund ikke kunne bruges. Jeg begyndte derfor sammen med nogle venner at arbejde med disse skuespil i

caféer eller lignende. Så fik jeg en rolle i en kommerciel produktion, og jeg spillede med i det stykke og i et til og i et til – indtil jeg mødte the Living Theatre, som var ved at starte deres teater i 14th Street. Det var det sidste teater de havde i New York. Jeg prøvede for dem, og jeg fik en rolle i et stykke. Dette teater interesserede sig for den slags materiale, som de skoler jeg gik på overhovedet ikke interesserede sig for. Der var en enorm forskel, en særlig stærk udtryksmåde. Jeg spillede sammen med dem et godt stykke tid; jeg spillede med i **The Connection** og en hel del stykker af Brecht, blandt andet **Mann ist Mann**, som havde en særlig værdi for mig. The Living Theatre har betydet meget for mig. Judith Malinas og Julian Becks talent og fantasi er noget for mig ganske exceptionelt. Alligevel var jeg ikke helt tilfreds der, for jeg havde ikke nogen følelse af at det var et ensemble. Vi arbejdede længe sammen, men der var ikke noget virkeligt værdifuldt skuespillerarbejde. Der blev præsteret værdifuldt arbejde rent teoretisk og intellektuelt, ligesom selve den dramatiske opbygning havde værdi. Men der blev ikke lagt særlig vægt hverken på skuespiller- eller ensemblearbejde. Jeg provokerede et møde med Judith og Julian og hele gruppen, og begyndte at udfolde mig om nogle idéer, jeg havde om gruppearbejde. Men det gik ikke godt: folk var ikke særlig interesserede. Jeg tror egentlig at Judith og Julian var interesseret – vi talte om det mere end de to gange gruppen mød-

tes om dette – men de andre skuespillere var ikke interesserede. Desuden var the Living Theatre inde i en kriseperiode. Det var på det tidspunkt, hvor de var ved at forlade USA på grund af skatteproblemerne og alt det der. For mit eget vedkommende var jeg kommet igang med noget som jeg måtte følge op – så jeg forlod the Living Theatre og inviterede nogle skuespillere og et par dramatikere, som jeg kendte i New York, til nogle møder, hvor vi prøvede at finde ud af hvad vi ville – vi ville undervise hinanden, og hvis de var interesserede, ønskede jeg at prøve forskellige eksperimenter som havde at gøre med gruppeteater og også andre idéer. Vi begyndte at arbejde. Det viste sig at være meget kompliceret. Folk blev vrede, folk gik og folk blev – men tilsluttet lykkedes det trods alt at fortsætte. The Living Theatre var da allerede i Europa. Vi fortsatte med at arbejde – og det var the Open Theatre.

Hvilke mål har gruppen sat sig?

At gendefinere grænserne for den sceniske oplevelse – eller fjerne dem. At finde veje til at nå hinanden og publikum. At give dramatikere, som arbejder med os, mod og inspiration. At finde muligheder for at præsentere skuespil og improviserede programmer uden at blive udsat for økonomisk pres på grund af kravet om teaterbygningers rentabilitet eller andre kommercielle spekulationer, som lægger beslag på skabende energi. At udvikle ensemblet.

Arbejdet i workshoppen?

Hvert møde begynder med en opvarmningsøvelse som er udsprunget af vores arbejde. Opvarmningen bringer os sammen. Vi ønsker ikke at være alene, beskæftiget med vores private problemer. Vi ønsker at arbejde os op til at være sammen. Efter opvarmningen ser vi hvilke af de temaer, vi har arbejdet med, som trænger til at udforskes videre, og hvilken form der bedst kan danne ramme om disse temaer. Med andre ord, vi prøver ud af noget abstrakt at finde frem til noget teatralisk.

Vi arbejder med øvelser, hvor vi – hellere end ord – bruger lyde og bevægelser i et forhold af **give-og-tage**. Een af grundene til at vi ikke bruger ord er, at vi prøver at forstå det undertrykte i en situation – ikke logisk – men gennem det irrationelle i forskellige adfældsformer. Indre sandhed er ikke noget fixeret. Ordet „real“ (realitet/realisme) kommer fra det latinske „res“, som betyder, „det som man kan komme til bunds i“. Denne udfordring af det udtalte i en naturlig situation kan være: når en person drikker vand tænker han på om der er en gud. Når vi spejler det indre af en situation i dens abstrakte, flygtige og vanskeligt definerbare struktur – så er det netop dette vi prøver på at gøre synligt. Det er imidlertid kun en del af vores arbejde.

Vi arbejder med en øvelse som vi kalder „perfekte mennesker“, gennem hvilken vi udforsker reklameverdenens billede af det amerikanske menneske. Madison Avenue skaber Amerika. „Perfekte mennesker“ / øvelsen er selvfølgelig satirisk, og den hjælper os til at forstå at teatret er et våben. Vi stiller spørgsmålene: „Hvad er det for en slags land som er befolket med „perfekte mennesker“ som taler om cigaretter, toilet-papir, spaghettsauce, vaskepulver og de tusinder af alle mulige andre produkter som vi forbruger.“ – Og – „hvem er disse „forbrugere“?“ Bare en aften TV-kikken overbeviser os om at **DE** er „perfekte mennesker“ – og hvis **DE** er billedet – målet – for vores stræben og forhåbninger, gud hjælpe os! Nietzsche sagde: „Kunsten skal gøre livet udholdeligt.“

Som regel er vores arbejde med karakterer (roller) ualmindeligt. Vi arbejder med karakterer som har kvaliteter som „liv“ og „død“ eller er „favoriserede“ eller „undertrykte“. Vi spiller „tilstande“ og „ting“ såvel som mennesker. Vi ønsker at finde frem til hvordan vi skal spille Beckett, Ionesco, Genet og andre som heller ikke skriver om „den almindelige mand på gaden.“

Enhver skuespiller bruger af sin personlige erfaring; meget ofte beriger sådanne personlige associationer en forestilling. Vi begynder imidlertid aldrig med en personlig erindring, fordi det holder skuespilleren fanget ved hans eget i stedet for at befri ham ind i den øjeblikkelige situation. Vi ønsker at finde forskellige veje til at gennemarbejde problemer. Dette valg – at finde nye veje – er forudsætningen for vores arbejde.

Vi arbejder uden rekvisitter, kostumer og sceneteknik. Det koster penge. Vi har os selv og det er hvad vi ønsker at arbejde med. Gruppens visuelle kunstner laver rekvisitter til scener hvor de er absolut nødvendige. Det er ikke en attitude – men en begrundet stræben – at få skuespilleren til at gøre alt hvad han overhovedet kan – uden hjælpemidler.

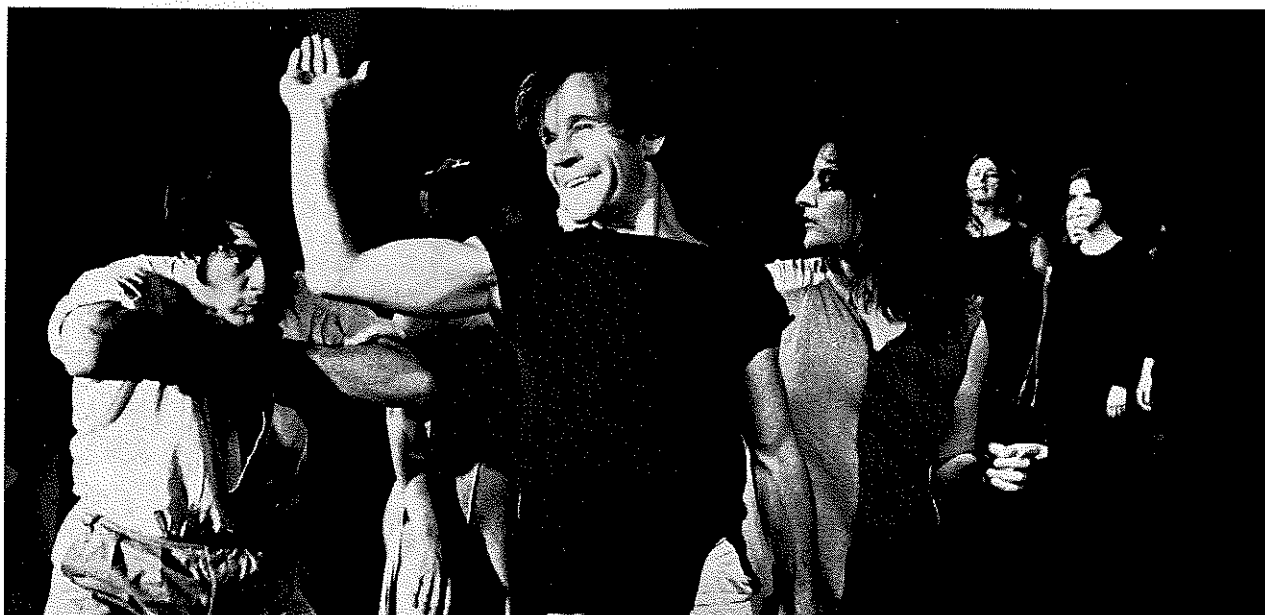
Der er 3 dramatikere som arbejder med os, Jean-Claude van Itallie, Megan Terry og Michael Smith. Vi har spillet mere end et dusin af deres skuespil.

Van Itallie arbejder direkte med skuespillerne, vævende sit arbejde ind i skuespillernes. De andre dramatikere observerer regelmæssigt vores arbejde og kommer fra tid til anden med tekster til os. Vi har ingen regler for hvorledes dramatikeren skal være involveret i vores arbejde. Det afhænger helt af hans egen interesse for de særlige problemer, vi på det givne tidspunkt arbejder med. Det vigtigste er at dramatikeren føler sig fri, at han har den samme mulighed for at få frit spillerum som vi prøver at give skuespilleren.

Dramatikere giver os forslag til rammer – senere bliver disse ofte nedskrevet. Disse korte stykker er inspireret af skuespillernes arbejde. Der er her igen tale om at „**give-og-tage**“. Når en dramatiker har givet os et udkast til en ramme (jeg bryder mig ikke om at sige handlingsforløb, fordi disse rammer oftest er meget simple) begynder vi at improvisere indenfor rammen. Vi vælger hvilket „sprog“ vi vil bruge. Meget ofte er dette „sprog“ helt vores eget – lyde som kommunikerer. Sommetider bevæger vi os tavse eller vi bruger enkelte ord eller fraser, hellere end sammenføjede sætninger i en logisk rækkefølge. Sprogets tone afhænger af improvisationens ramme, dens mål, og også af vores opvarmning. Koreografen giver måske udkast til en bevægelse eller en rytme. Vi søger altid ualmindelige bevægelser og fysisk frihed.

Når vi har valgt ramme, sprog og bevægelse kan vi gennem forskellige øvelser prøve at nærme os problemet indirekte. Vi har intet hastværk. Sommetider diskuterer vi temaet, men oftest lader vi være, fordi problemet er teatralisk og derfor omhandler formen – ikke den litterære mening. Temaet kan være „fornuft“, „gammel“, „døden“, „oplevelsen af livet“, „et socialt problem“, „kommunikation“ eller „illusionens og mystikkens verden“. Når vi diskuterer temaet er det meget vigtigt at ingen – heller ikke forfatterne – taler kynisk. Vi er ikke bange for ideer og meninger som er naive og primitive. Først når vi kan tale uden falsk overlegenhed (falsk ironi) er vi klar til at arbejde direkte med temaet – til at experimentere indtil vi finder det præcise teatraliske udtryk.

I sommer arbejdede vi med „den åndsvage“. „Den åndsvage“ er et interessant problem. Han lever i øjeblikket udstødt af samfundet, amoralisk, konsekvent forvirret, bange for at være i live. Vi er ikke færdige med udforskningen af „den åndsvage“.



THE SERPENT. – Realistisk scene: Kennedymordet – oprindelig en øvelse udvendig. Foto Peter Berg.

Det er meget interessant at afdække hans arkitektur (struktur), hans dynamik og hans forhold til hver af os. Vi arbejder også med „drømmescener“. Vi prøver at forstå det fantastiske liv Artaud talte om. Det er her vores arbejde adskiller sig mest afgørende fra Stanislavskij. Vi er interesserede i et teater af illusion og mystik – ikke i adfærdspsykologi. Vi retter os ikke efter karaktererne (rollerne), de retter sig efter os. Livet leder os – vi leder ikke livet. Jeg kan ikke beskrive vores øvelser – hver eneste øvelse leder os til ti andre – og arbejdet er indeholdt i vore fejltagelser, vores diskussioner, tanker og opdagelser. En ikke ringe del af arbejdet er at opleve teatret som en lovprisning, af hvad? Det afhænger af øjeblikket og hvor **det** leder os hen.

En af de bedste ting er at vi er parate til at tage fejl; det

hjælper os til at overskride grænserne for hvor vi føler os sikre – og det giver os store oplevelser. En gruppe kan kun opnå denne kvalitet når hvert enkelt medlem stoler på alle de andre. Det er aldrig muligt at opnå blandt skuespillere, som kun er sammen om en enkelt forestilling. Når vi mister tilliden til hinanden vil gruppen dø. De skabende impulser kan ikke voxe i en konkurrenceatmosfære – som ved optagelsesprøver – hvor hver især må bevise sin egen værdi. Heller ikke i skuespillerklasser, hvor formålet er at „frisere“ skuespilleren, så han kan få arbejde, kan det lade sig gøre at tage den nødvendige tid eller bare at være dristig nok til at eksperimentere med, hvad læseren ikke ved. Men at arbejde med det „man ikke ved“ er meget vigtigere end at give undervisning i det „man ved“.

En arbejdsseance på The Open Theatre

Af BERTEL TORNE

Følgende optegnelser stammer fra en workshop med the Open Theatre i New York 18. november 1966, på et tidspunkt hvor jeg havde fulgt ca. en halv snes workshops med the Open Theatre. Opfattelsen af de enkelte øvelser og af hele atmosfæren i rummet må altså helt og holdent tilskrives min subjektive analyse, som ikke nødvendigvis er dækkende for the Open Theatres vurdering af arbejdet samme dag.

Workshoppen indledes med en opvarmning af kroppen. Der anvendes forskellige kropslige øvelser – ikke i **trit**, men i **samarbejde**. Brugen af kroppen udvikler sig til en række bevægelsesimprovisationer – aktioner og reaktioner i gruppen og i grupper i gruppen. Skuespillere går efterhånden ind i cirklen (man bruger oftest en cirkel ved opvarmningen) og giver impulser til nye improvisationer. Lyde og toner i mindre udstrækning kobles på. Et stykke tid lader skuespillerne blot stemmen løbe frit – som et barn der leger med sin stemme. Det bedste billede af hele opvarmningen er måske overhovedet „et barn som leger med hele sig selv og alle sine muligheder og med alle de andre og deres muligheder i gruppen“.

Joe Chaikin: „Både ved Berliner Ensemblet og ved The Royal Shakespeare Company forlanges det af skuespilleren, at han ikke alene har et fagligt syn på rollen, men at han også tager personligt stilling til rollen – og at det er denne personlige stillingtagen, der leder ham i hans arbejde med rollen. Skuespillerens opfattelse og vurdering af rollens idé og karakter er det væsentlige. Den objektive rolle er uvæsentlig. Skuespilleren må sætte sin person ind på rollen. Det betyder at skuespilleren ikke kan gemme sig bagved rollen. Han afslører noget virkeligt – ikke en flad fiktion.“

Improvisation: To personer møder hinanden (det ville være spændende at kunne bruge to skuespillere, der aldrig har mødt hinanden før). Vi opstiller følgende situation: Den ene er en pige, som har været 1 år i Sverige – for 1 år siden var hun en dreng. Den anden er en kastreret mandsperson, som kun har 6 måneder tilbage at leve i. De har engang været

kammerater i samme slæng. Hun kender hans situation – men han ved det ikke. Han ved at han kender hende, men han kan ikke rigtigt placere hende – han ved ikke at hun har skiftet køn.

Sangøvelse: Skuespillerne står i en cirkel. Een skuespiller leder øvelsen. Man tager luft ind (et åndedrag) og synger 8–12 toner op – derpå endnu et åndedrag – og synger den samme skala ned.

Lydøvelse: Søge efter nye lyde i kroppen. Find andre resonansbunde end dem vi hver især normalt benytter. Brug stemmen på alle mulige måder med det formål at udvide grænserne for dens formåen.

Situation (med bevægelse og lyd – ikke tale): 2 skuespillere mødes og afslører i en lydsamtale 2 karakterer af samme type (milieu, race, uddannelse eller lignende). Der må ikke tales „sørøversprog“, men rent **lydsprog**. Situationen må være præcis – ikke bare noget i den retning. Skuespillerne finder sammen 2 og 2 og eksperimenterer sig gennem øvelser, samtaler og improvisationer frem til deres type. Derefter demonstrerer skuespillerne parvis for hinanden, hvad de har fundet frem til – og kommenterer hinanden. Især når der arbejdes præcist er det en meget morsom øvelse.

Kropsøvelse (kroppens rytme): Syng – **uden lyd** – en sang med kroppen. Prøv det individuelt. Og derefter i grupper hvor grupperne synger den samme sang. Skuespillerne er tilbøjelige til i øvelsen at synke ned mod gulvet. For at give kroppen større frihed foreslår Joe skuespillerne at synge **op** – give kroppen mulighed for at bevæge sig frit i rummet.

Tale – samtale – kontaktøvelse: Skuespillerne står i en cirkel. Sætningen „at være eller ikke at være – det er spørgsmålet“ bruges. Hver skuespiller siger et ord af sætningen til den næste i cirklen – som et svar – som et spørgsmål.



Træning på the Open Theatre. Foto Freddy Tornberg.



Joe Chaikin: „Lad os forandre sætningen til: „at dræbe eller ikke at dræbe – det er spørgsmålet“. Skuespillerne skal søge at fornemme hele sætningen og ikke kun deres eget ord. Hvert ord skal i sig selv være et helt og afrundet spørgsmål eller svar. Men hvert ord skal samtidig indgå i hele sætningen på en sådan måde at sætningen bliver organisk – hel og afrundet.

Kontaktøvelse: En skuespiller holder på scenen en tale og en skuespiller på tilskuerpladsen følger ordene til talerens bevægelser, gester og udtryk.

Joe Chaikin: „Vær forsigtig med at mime talen. Luk munden, anskueliggør alene talen med kroppens bevægelser“.

En skuespiller holder talen med **kroppen** og en anden skuespiller giver **talen ord**. Når de 2 skuespillere i **talen** smelter sammen til eet, overtager den **talende** skuespiller talens **kropslige udtryk** – og en **ny** skuespiller finder talens **ord** ... osv.

Det er den skuespiller som giver talens **kropslige udtryk** som leder – skuespilleren som finder **ordene** følger den andens bevægelser.

Domsafsigelsen over Spinoza: Joe giver en udskrift af dommen til en skuespiller, som læser dommen op. Skuespilleren adderer vokalt (expressionistisk) sin personlige reaktion på dommen (som han ikke kendte i forvejen). De andre skuespillere er tilhørere til domsafsigelsen.

Der opstilles forskellige rammer for situationen. 1. Spinozas ånd befinder sig i tilhørerne. Spinozas ånd reagerer på domsoplæsningen. 2. Spinozas ånd befinder sig i tilskuerne til scenen (altså ikke i tilhørerne på scenen). Tilhørerne på scenen er udtryk for de historiske tilhørere til domsafsigelsen over Spinoza. 3. Spinozas ånd er placeret i tilskuerne til scenen, og tilhørerne på scenen er de historiske tilhørere (som i 2.). Tilhørerne giver uhmættet vokalt udtryk for deres holdning til Spinoza og retter dette vokale udtryk mod Spinozas ånd (som befinder sig i tilskuerne til scenen). Således bliver tilskuerne til den dømte Spinoza – hver især får de dommen at føle på deres egen krop.

Situation i rytme: 2 skuespillere starter med at finde en rytme. Når de har en fælles rytme rejser de sig og improviserer en situation – uden ord men med lyd – i den fælles rytme.

Joe Chaikin: „Kun gennem rytme kan vi få en fornemmelse af og en forståelse for tid. Det var også tydeligt i domsafsigelsen over Spinoza.“

Workshoppen, hvor skuespillerne uden at standse arbejdet er gået fra øvelse til øvelse næsten som gennem en transformation, har nu varet i 5 timer og afsluttes med en lyd-cirkel. Skuespillerne samles i en tæt cirkel, holdende om hinanden. Fra deres åndedræt udvikler sig et lydkor, som stiger og derefter igen toner ud i et blødt fælles åndedræt.

I en samtale, jeg havde med Joe efter workshoppen, fortalte han mig at gruppen ikke længere var så interesseret i den improvisationsteknik, som de havde udviklet igennem de første år. Han hentydede her først og fremmest til en række grundlæggende gruppeøvelser, hvor der ofte er tale om at gruppen ledes af en „dirigent“, eller hvor hele gruppen transformerer fra een situation til en anden. „I kommende workshops vil vi søge helt nye veje.“ Men disse gruppeøvelser havde været uvurderligt gode til at bringe gruppen sammen. Ligesom den udviklede improvisationsteknik havde udvidet den enkelte skuespillers udtryksmuligheder enormt.

Le THEATRE en Pologne

mensuel consacré au théâtre polonais

chaque numéro contient des informations courantes sur la vie théâtrale en Pologne, des revues de la presse théâtrale polonaise et des publications relatives au théâtre, une chronique des premières, un article ou un essai consacré aux problèmes du théâtre ainsi que de nombreuses illustrations

spécimens sur demande

abonnements:

Autriche: Verlags- und Kommissionsbuchhandlung Rudolf Fischl, Wien I, Schönlaterngasse 13 ★ Belgique: Agence et Messageries de la Presse, 34 Rue du Marais, Bruxelles 1 ★ Canada: European Publishers Representatives, Inc., 36, West 61st Street, New York, N. Y. 10023 ★ Danemark: Munksgaard Ltd., Prags Boulevard 47, København S ★ R.F.A.: W. E. Saarbach GmbH, 5 Köln 1, Getrudenstr. 30 ★ Finlande: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 2, Helsinki ★ France: Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne, 111, Rue Réaumur, Paris 2e ★ Pays-Bas: Meulenhoff and Co. N.V., Beulingstraat 2, P.O. Box 197, Amsterdam C ★ Italie: Libreria Commissionaria Sansoni S.P., Via Lamarmora 45, Firenze ★ Japon: Maruzen Company Ltd., 6 Tori-Nichome, Nihonbashi, Tokyo, P.O. Box 605, Tokyo-Central ★ Norvège: Narvesens Litteratur Tjeneste, P.O. Box 115, Oslo ★ Suisse: Pinkus and Co., Zürich 1, Froeschengasse 7 ★ Suède: AB Nordiska Bokhandeln, Drottninggatan 7-9, Stockholm 1 ★ Etats-Unis: European Publishers Representatives, Inc., 36, West 61st Street, New York, N.Y. 10023 ★ Pologne: Entreprise d'Exportation et d'Importation „Ruch“, Warszawa, ul. Wronia 23.

publication du Centre Polonais de l'Institut International du Théâtre paraissant depuis 1958

Varsovie (Pologne), ul. Moliera 1

Råd til en ung skuespiller

Av CHARLES DULLIN

Dette fragment er hentet fra: Charles Dullin, *Souvenirs et Notes de Travail d'un Acteur*, Odette Lieutier ©, Paris 1946.

Kjære venn, du føler altså et kall. Dette velkjente „kall“ som du føler, har aldri talt direkte til meg, men har ført meg via mange omveier henimot en karriere som jeg uten å nøle ville velge på nytt i morgen hvis jeg kunne leve mitt liv en gang til.

Dine foreldre er bekymret. I deres øyne er ikke teatret noen stabil levevei, – det er et eventyr. De frykter det miljøet du kommer til å leve i. Hvis du også har en søster som gir uttrykk for det samme ønske, vil de for alvor bli urolige. Hvordan kan en ung pike som går til scenen forbli skikkelig og anstendig? For selv om vårt yrke er offisielt anerkjent, organisert og til og med beskyttet av fagforeninger, assosierer man det fortsatt med borgerlige fordommer.

Det er ikke der faren ligger, men i en dårlig utnyttelse av dine personlige evner, uheldig valg av idealer og omgangskrets og mangelen på oppriktighet overfor deg selv ved å forsømme ditt indre liv. Den første prøve jeg vil foreslå deg, er at du spør deg selv om dette kallet er alvorlig ment, og om du ikke rett og slett er blitt forført av alle bildene i film- og teaterbladene, og av all publisiteten omkring stjernene og teatrets ytre glans.

Oppriktighet heter den farlige gift. Men der finnes også en motgift. Den består i en sunn holdning og en ren samvitthet, i å underkaste seg en kunstnerisk disiplin som leder til selverkjennelse – og som er uforenlig med all den smakløse sladder i kulissene. Man må søke å herde seg selv, sin karakter og tilegne seg en faglig stolthet. Man må ikke inn-

bille seg at man er genial før man har vist at man har en smule talent. Man må lære å bli observant, se, betrakte og høre; leve meget nær menneskene uten å la seg påvirke av overfladiske bedømmelser; ikke lytte til dårlige råd fra bitre kamerater eller „strebere“. Fremfor alt må du si til deg selv at vi ikke lider noe stort offer ved å tjene de sanne diktere, de store dramatiske genier. Det er de som skjenker oss en stor ære når vi får være i deres selskap.

Når det gjelder det materielle liv som i dag krever en vesentlig del av vår aktivitet, så vil jeg ikke si at „Gud sørger for det“. Men jeg sier deg det at hvis du har et godt forhold til Gud og du er oppriktig mot deg selv, vil du ikke gå under fordi du vil ha ti ganger, hundre ganger mer styrke enn dine fiender, som størsteparten av tiden ikke har noen tro og aldri denne moralske oppriktighet som gir kraft til dine handlinger. De vil komme med paradokser, sofismer og alt dette; en skuespiller har behov for suksess; han må for enhver pris behage; han er ikke ansvarlig for de roller som man får ham til å spille; han har behov for penger for å sikre seg en viss levestandard; han må kunne skape bløst om seg selv; han skal alltid „dukke opp“ ... En maler, billedhugger eller forfatter kan ordne sitt liv på forskjellige måter. De har etterslekten som kan rehabilitere publikums urettferdige bedømmelser. Men du, du er et menneske av nåtiden! Du går hånd i hånd med moten, med snobberiet, med det som passerer fort og med en gang du er død, er du glemt for alltid.

Nettopp fordi vårt liv er så kort, bør vi strebe etter å fylle det best mulig. Hvem sier at maleren, billedhuggeren og forfatteren som arbeidet mis kjente eller ignorerte, ofte under elendige forhold, ikke hadde like stor appetitt og like mange behov som deg og at de ikke led grusomt under sine mangler? Hvis de holdt ut, var det fordi de hadde en sjel, en tro og en Gud.

Når man begynner å gjøre innrømmelser overfor publikum ved å smigre og appellere til deres laveste instinkter, er man tapt for den dramatiske kunst. Jo mer du løsner på tauet, dess mer svekkes din motstand, og dess mer trekkes du hen mot det som er vulgært og nedrig.

Teaterkritikeren og forfatteren Jacques Copeau startet i 1913 *Le Vieux-Colombier* i Paris, et teater hvis målsetning var en reform av den sceniske kunst, i skarp motsetning til den merkantile ånd i det franske teatermiljø. Både hans repertoir, sceniske utførelser og det pedagogiske laboratorium, knyttet til *Le Vieux-Colombier* utøvet den kraftigste påvirkning på de få kunstneriske bevisste teaterpersoner som arbeidet i mellomkrigsårene. Copeau selv trakk seg tilbake fra arbeidet i 1924, men hans medarbeidere førte videre hans kunstneriske linje. Både Louis Jouvet og Charles Dullin som begge hadde arbeidet som skuespillere hos Copeau helt fra *Le Vieux-Colombiers* begynnelse, startet egne teatre og utøvet en pedagogisk gjerning som fremdeles er av betydning i fransk teater (både A. Artaud, Jean Vilar og Jean-Louis Barrault var elever og skuespillere hos C. Dullin, mens Jouvet var pedagog på Conservatoire). I 1927 dannet C. Dullin og L. Jouvet sammen med iscenesetterne og teaterlederne G. Pitoëff og G. Baty *Le Cartel des Quatre*, en sammenslutning hvis formål var å støtte hverandre gjensidig økonomisk og bekjempe enhver form for boikott såvel fra kritikere som fra publikums side. Til slutt skal det nevnes at en annen elev av Copeau, Michel Saint-Denis, sammen med noen kamerater fulgte med mesteren til hans landsted og startet der gruppen *Les Copiaux*, som spilte på de åpne torg for landsbybefolkningen. I tredeårene reiste M. Saint-Denis til England hvor han ble en av de fremste pedagoger og idag er blandt de kunstneriske ledere av *The Royal Shakespeare Company*.

Problemet med publikum er av en så mangfoldig karakter og av en slik art at det vil overgå deg fullstendig på samme måte som det har overgått oss inntil i dag. Der finnes ikke ett publikum, men en uformelig sammenstimling av tilskuere som hverken har samme smak eller ønsker. Det hender at denne livløse massen plutselig besjeles av en felles følelse. I samme øyeblikk oppstår miraklet. Den drivende kraft bak dette miraklet er din rolle, men søk ikke etter dens regler for da vil du bare kaste bort tiden. Din sanne plikt er å heve dette publikum til et høyere plan, og for å kunne gjøre det, må du ta din støtte i de verker som rommer så megen kraft og skjønnhet at de kan oppfylle dette mål. Men hvis du i stedet utnytter en snedig forfatter og dertil legger hele din sjel, hjerte og evner inn i spillet, så er det ikke publikum, men simpelthen deg selv som fornedres. For da begynner mangelen på oppriktighet overfor deg selv. De unnskyldninger som du vil komme med, vil være uttrykk for hykleri. Du vil kanskje ha den forfengelighet som pengene gir, men du vil aldri oppnå den ære som følger med en faglig stolthet.

Vær streng mot deg selv allerede fra begynnelsen av. Der finnes ingen unnskyldning, ingen pardon, ingen syndsforlåtelse for falske kunstnere.

II OM SKUESPILLEREN

Der finnes skuespillere som man ikke hører på. De har meget pene stemmer, en upåklagelig diksjon; de er pene å se på, og man tiltroer dem fordelaktige roller. Når de har deres entré på scenen, er man oppmerksom og man sier: „Åh, hvor han er kjekk" eller „hvor nydelig hun er". Men etter fem minutter er all vår oppmerksomhet blitt tiltrukket av en ukjent skuespiller i en ubetydelig rolle, men som besitter denne fantastiske gave som vi kaller **présence** (nærvær). Den første er en dukke, den andre en skuespiller.

PRESENCE

Å være der (behage eller ikke behage). Å interessere selv om man irriterer, men fra det øyeblikket man trer inn på scenen, selv om rollen er ubetydelig, innordner man seg i rommet, gjør seg nødvendig. Man kan med rette innvende at dårlige skuespillere overlesser scenen med deres nærvær i den grad at publikum ønsker at de ikke var der. Det gir oss et klart tegn på at de ikke har noen reell **présence**. De er ikke ekte skuespillere, bare klossete statister. De er besværlige fordi de står utenfor sine roller. Helt presist er **présence** en diskret egenskap som strømmer ut fra sjelen, som utstråler og tvinger seg på. Fagfolk, skuespillere og til og med forfattere legger meget mer vekt på ytre egenskaper: det å ha en imponerende fysikk, stemme osv., men publikum bøyer seg meget fort for en virkelig **présence**. Skuespilleren som er seg sin **présence** bevisst, vågar å omsette i handling det han føler, og han gjør det riktig fordi han ikke behøver å overanstrenge seg. Man følger ham og hører på ham. Den uunngeelige splittelsen manifesterer seg i en tydelig fornemmelse i og med at man sier til seg selv når man kommer ut fra scenen: „Gud, hvor dårlig jeg spillte, jeg følte ikke publikum". Det er på grunn av årsaker uavhengige av vår vilje at vi ikke var der, vi spillte vår rolle mer eller mindre habilt, men vi levde den ikke. Dens spøkelse fulgte oss ikke da vi kom inn på scenen, og vi søkte forgjeves en hel akt for å finne det. Men hvis man derimot sier til seg selv i det man går ut av scenen, „I det øyeblikket følte jeg publikum", så er det fordi denne **présence** begynte å fungere. Således har skuespillkunsten et eller annet hemmelig over seg, for betingelsene for at den skal lykkes, er ikke utelukkende avhengige av studier,

forberedelse, intelligens og vilje. En mann med de største erfaringer på de områder som berører denne kunstart, selv om han har en beundringsverdig fysikk, en praktfull stemme og en god diksjon, kan allikevel være en elendig skuespiller. Den samme idé kan man uttrykke på tusen forskjellige måter i vår teatersjargong. En skuespiller som Mounet-Sully pleide å si, „I kveld kom ikke Gud ned til meg", og en annen skuespiller: „Jeg hadde ikke rollen i støvlene", mens den forfengelige sier til seg selv: „For et idiotisk publikum i kveld", og en tredje kremter for å prøve stemmebåndene. Det som er helt sikkert er at både den ene og den andre har behov for dette **présence** som allerede finnes i dem, men som allikevel ikke avhenger helt og holdent av dem selv. Det som skiller en ekte skuespiller fra den elendige, er at han spiller situasjonene, mens den andre bare resiterer og forklarer dem. Grublende forelskede, høytravende helter og konvensjonelle forelskede har vi i overflod. Virkelige skuespillere er en sjeldenhet.

SPILLET

Det er alt som rollen har inspirert oss til, som vi vil vise fram og ut av hvilket vi har skapt et ideelt spøkelse, som overgår naturen og som tjener oss som modell. Det er fremkommet gjennom alle bevegelser fastsatt under iscenesettelsen og som bare blir levende hvis vi har godt arkivert dem i vår hukommelse, slik at vi gjengir dem på scenen med all den spontanitet som fulgte med improvisasjonen. Spillet fungerer ikke alltid som resultat av skuespillerens intelligens, men av hans instinkt. Hvis skuespilleren kritiserer seg selv mens han spiller, er han fortapt fordi han kjølner til i stedet for å varme seg opp.



Den ensidige skuespiller kan illudere godt hvis han er blitt riktig veiledet av instruktøren, men hans instinkt kan ikke erstatte hans uskikkethet når det gjelder å fatte en stor rolle. Hvis han selv er ensidig, spiller han ensidig fordi det spøkelse han har skapt vil nødvendigvis også fremkomme ensidig. Av dette kan dere utlede følgende: Skuespillere som innehar alle muligheter for å ta fatt på de store roller, men som er så uheldige at de er ensidige og fantasiløse, hvis de begår den uforsiktighet å ta fatt på de store spøkelser, vil de redusere dem til deres eget nivå.

Det er spillet som skal være toneangivende. Vi har alle bemerket at vi blir alltid mistroiske når vi i begynnelsen av prøvene føler oss dus med teksten, fremhever dens litterære nyanser og hele arbeidet forekommer oss enkelt. Det er store sjanser for at vi forblir på dette stadiet som vanligvis gir stor tilfredsstillelse til forfatteren, helt henrykt over å høre sine ord verdsatt og sitt stykke bli „lest høyt". Dessverre. Helt annerledes og meget mer smertefullt er det skapende arbeid med en rolle. Det er en langsam fødsel, og ofte ubehagelig. Det er ut fra ditt spill at det mangesidige og de mest subtile nyanser kommer fram. Er dere ikke ofte blitt meget mer rørt av tilfeldige hendelsesøyeblikk under spillet, et blick, en holdning eller et av disse spontane utbrudd enn av selve dialogen som har bevirket dem og foruten hvilken skuespilleren ikke har noen **raison d'être**?

Dialogen kan ikke uten skuespilleren gi denne „eksplosjon" som er en forestillings **raison d'être**. For hvis dere avskaffer dette, har dere mye større utbytte av å lese stykket hjemme og selv projisere dette idealspøkelse som dere i fantasien følger på alle de steder hvor dikteren gir dere mulighet til det. Jeg må innrømme at når valget står mellom den konvensjonelle oppførelsen af en tragedie og lesningen av den

samme tragedie, så er jeg ikke i tvil. Teatret må virkeliggjøre denne drøm som lesningen kun tillater oss å følge på en svevende abstrakt måte.

☆

I og med at spillet på en måte er et uttrykk for vårt åndelige liv, er det latterlig å ville påtvinge det regler. Instruktøren som holder i trådene til de høyere- eller laverestående marionetter som vi er, (for hvis en Shakespeare eller en Molière besjelet levende marionetter, like føyelege som dukker, ville teatret bli en guddommelig kunstart uten sidestykke) instruktøren, fremhever jeg, bør alltid la skuespillerens personlighet få mulighet til å manifestere seg. Forestillingen vil kanskje bli mindre enhetlig, med mindre mekanisk presisjon og tilfældighetens spill vil kanskje forstyrre hans strengt oppsatte plan. Men forestillingen vil oppnå mer livfullhet og bevegelse og følgelig også virke mer på publikum. Man kan ikke påtvinge morsomheter og komiske innfall. Man kan skissere opp rammen og påvirke dens karakter gjennom behendige forslag. Hertil begrenser instruktørens makt seg.

Men også her vil et heftig spørsmål gjøre sig gjeldende: skuespillerens forutgående utdanning. Hvis spillets essens kommer fra våre instinkter og spillets kvalitet av vår intelligens og vår smak, synes det meg logisk å tillegge denne del av utdanningen av skuespillere den største betydning og i den grad det er mulig tvinge eleven til å fordype seg litt mer i denne kunst som han ofte har valgt av helt overflatiske grunner, og som hverken hans herkomst eller utdanning har tilstrekkelig utrustet ham til.

☆

Rekruttering av skuespillere skjer etter et par års tid ved utvalg blant elever under alle mulige forhold og vilkår og som teatret og filmens tiltrekningskraft har drevet til å melde seg inn på et av disse talløse kursene, som også har sin berettigelse enskjønt de i virkeligheten ikke er annet enn rene forretningsforetagender hvis interesse ligger i å samle flest mulige deltagere. De som har naturlige kvaliteter vil før eller senere gjøre sig bemerket. Man engasjerer dem til små roller, og fra den dagen av vil de bli offer for et lunefullt sjansespill, kastet fram og tilbake mellom teatret, filmen og radioen (idet de gjør et nummer her og et nummer der), uten en gang å tenke på å fullføre deres utdanning, overbevist om at for å være skuespiller, er det nok å stå på scenen og ta del i sladderer i skuespillerfoyeren. De vet ingenting for de har aldrig lært noe som helst og vil aldri komme til å lære noe heller. Det er kun noen enkelte personligheter som vil arbeide med seg selv og som vil motstå de mangfoldige fristelser som „det lettvinde“ innebærer. Det skyldes at de foruten deres evner som skuespillere også har en medfødt kunstnerisk legning som beskytter i det den påtvinger dem et liv i kamp og arbeid, ærefullt og ofte elendig.

Det er derfor en feiltagelse, dessverre meget dypt rotfestet, at skuespilleren ikke behøver skoling. Den mest revolusjonære liksom den mest konvensjonelle, selv om han ikke dveler ved de fundamentale regler som utledes fra all undervisning og som aldri er annet enn et grunnlag, tar der sitt støttepunkt for å finne sin egen uttrykksmåte for disse regler og grunnleggende prinsipper. Frykt for mesteren og forakt for faget er det forsvar som den dovne stiller opp. Van Gogh kopierte Millet i begynnelsen, og han ble kanskje Van Gogh fordi han var så ydmyk at han ville lære sitt fag som maler før enn han tenkte på å snu opp ned på malerkunstens regler.

Middelmåttighet hos teaterfolk avler generell middelmåttighet ved teatret for det er tross alt skuespilleren som er den første utøver. Desuten kan det ikke lenger eksistere en tra-

disjonell skoling bygget på forutgående erfaring fordi det ikke lenger finnes noen tradisjon, bare konvensjoner; enkelte utkommet fra klassisismen, andre fra romantikken; noen fra naturalismen og andre igjen oppfunnet for å erstatte de som vi har tapt. Man sier: „Der finnes ikke lenger tragediespillere!“ – Ja, hvem kan i dag skape dem? Er det ikke innlysende at den lyriske deklamerende som er grunnleggende i tragedien, unnslipper oss helt, delvis fordi den er gått av moten og delvis fordi man ignorerer dens lover, og at den sentimentale kurring som enkelte aktører erstatter den med, ikke er mer enn den familiære dagligdagshet som andre forsøker å innføre hos Corneille og Racine. Tonen i en klassisk tragedie er like fjern fra tonen som passer i en Shakespeare-tragedie, som Shakespeare-tragedien i forhold til det realistiske drama. Melodramaet har en tone, en teknikk som boulevard-komedien med sitt dagligspråk forkaster med redsel. Boulevardteatrene har fostret store skuespillere. De har selv, kan man si, dominert produksjonen. Takket være dem er illusjonen blitt gitt i mange tilfelle. Men blant disse stjernene har meget få våget å ta fatt på store klassiske roller, og likevel hadde de alle de ytre fordeler som passet til disse roller. I dag krever man at en skuespiller skal kunne beherske alt. Komikeren skal kunne spille tragedie, tragedieskuespilleren skal kunne kaste seg ut i en vaudeville av Labiche og attpåtil beherske mikrofonteknikken. – Så stiller man dem overfor en tekst av Claudel hvis eksistens de dagen i forveien ikke kjente til, og man ber dem være med på nyskapende forsøk som snur opp ned på alle oppfatninger som de har kunnet gjøre seg angående „kunsten å spille godt“. Hvilke resultater kan man vente av en slik manglende generell viten om de nødvendige betingelser for talentets blomstring. Det ender med at enhver lukker seg inn i den genre som smigrer egenkjærligheten og innbringer mest mulig penger for minst mulig anstrengelse: filmen. Hvis utdannelsen til de mennesker som går inn for teater, var mer forfinet, tror jeg at skuespilleren ikke ville tape noe på det, – og teaterkunsten ville vinne stort.

III

ELEMENTÆR TEKNIKK

Man kan tilbakeføre skuespillerens elementære teknikk til to setninger som er hurtig uttrykt, men alltid vanskelige å omsette i praksis:

1. **Det å kunne puste riktig og samtidig erverve seg kunsten å benytte seg av pusten.**
2. **Det å vite hvordan man skal kunne bli hørt og dertil erverve seg en god diksjon.**

Åndedrettet er det grunnleggende for en god diksjon og en intelligent lesning, liksom vel som tragiske utbrudd eller velpaserte komiske effekter. Hvis du ikke har de store midler, er de allikevel tilstrekkelige takket være denne lille guden, til å fylle det største teater. En flott skuespiller med stentorrøst kan hyle ved siden av deg, og det er deg de vil høre på. Jeg vet at når du nå leser dette, vil du fylle brystkassen med luft og si: „Men jeg puster da meget bra“. For et maratonløp kanskje; men åndingen for oss andre aktører er bare virksom den dagen vi ikke bare behersker den – men også vet å dra nytte av den. Se på en akrobat når han gjør et farlig sprang. Han har sannsynligvis aldri tenkt over det, men et beskyttelsesinstinkt leder ham. Hans pust er som tråden han glider på. Snart henger den som om det var den som styrte likevekten, snart rykker den til i impulsen mot en ny anstrengelse. En feil – og han blir drept... Derfor gjør akrobaten som ikke vil bli drept, sin plikt overfor denne lille guden som hersker over fødsel og død. For oss skuespillere

er det ikke snakk om døden, men om en grøtet diksjon, forpustethet som er trettende for tilskueren, den dårlige vane med å støtte seg til et ord for å understreke viktigheten, tragikerens murring som gir oss hverken tid eller mulighet til å forstå meningen med det han sier, mangel på nyanser, autoritet, mangel på rytme, osv..

Si til deg selv at en tekst har behov for å puste liksom deg selv for å være levende; at for en god dialog på teatret er pusten liksom viktig som tegnsettingen for en skreven tekst. Ta en tekst fra en tragedie, les den rolig og du vil føle øyeblikkene hvor du må puste. I en tragedie som innbefatter en edel deklamerings som ikke må forveksles med hul klangfullhet, utvikler åndedrettet seg som i et musikkpartitur. Hvis du senere vil sette i scene, vil du fort oppdage at stykket har behov for å finne sitt åndedrett. Liksom akrobatene på linen kan det falle ved mangelen på denne elementære viten. Man vil si til deg: „Men, for dagligtalen i en komedie på boulevardteatret og for en filmdialog har man ikke bruk for å vite dette“. Til det vil jeg svare at de store boulevardteaterskuespillerne, liksom før dem de store melodrama-skuespillerne, hadde beundringsverdig god kjennskap til denne ressurs. De ville kanskje ikke alle være enige med meg i måten jeg forklarer den på; de ville kanskje si at instinktet strekker til for akrobatene; men de ville ikke motsi meg hverken når det gjelder de vesentlige grunnleggende prinsipper eller nødvendigheten av dette studiet.

Du vil ikke kunne beherske ditt åndedrett før etter å ha drevet forhåndstrening med alminnelig avslapning. Forsøk å finne en god „fysisk læremester“. Dra fordel av det han vil lære deg ved å anstrenge deg med å kontrollere deg selv, og litt etter litt få en viss føling med åndedrettet og siden gjøre deg til herre over det. Du kan skifte fra mage- og mellomgulvsånding over til brystånding i følge dine behov, leke med den ene og den andre, og gi inntrykk av å aldri avbryte deg selv for å trekke pusten. Alt dette arbeide som vil kreve deg for tid, tålmodighet og fremfor alt punktlighet, må du utføre med det formål at du hele tiden tenker på hvordan du kan anvende det på scenen.

IV

MUSIKK FREMFOR ALT ANNET

Jeg hentyder ofte til tragediens lyriske deklamerings hvis hemmelighet har gått tapt. Eksisterte det virkelig en hemmelighet? Den konvensjonen som knyttet seg til denne deklamerings, var den forskjellig fra og bedre enn den som i dag sjokkerer vårt øre som er vant til de mer subtile nyanser gjennom den moderne poesi?

Da Racine nedskrev musikalsk visse stemmemoduleringer for sin yndlingsskuespillerinne, viste han visselig gjennom det hvor stor betydning han tilla versets musikalitet; men var det ikke også fordi skuespillerinnen i dette tilfelle hadde behov for å bli hjulpet i sitt arbeid? Vi var ikke tilstede ved disse prøvene som sikkert ikke var særlig forskjellige fra våre. Voltaire beklaget seg over at skuespillerne og spesielt skuespillerinnene på hans tid ikke kunne deklamere vers i tragedien, og det er ikke med den naturalistiske spillestil i den borgerlige komedie og tendensen til å lese vers som prosa at tingene er blitt bedre. Stykker skrevet med alexandriner er spesielt vanskelige å nyansere. Man er kommet derhen at det er nesten ikke hørbart. Det som utmerket en skuespillerinne som Sarah-Bernhardt, det var at hun tilføyde sitt dramatiske temperament en ordets musikalske begavelse. Hun snakket syngende eller sang idet hun snakket. Med henne pulserte dramaet gjennom musikalske bølger. Hennes store høydepunkter sprang mer ut av musikkens guddomme-

lige natur enn ut av rollens sannferdige karakter, logikk og psykologisk innsikt. Når hun spilte Fedra, var hun storartet fordi hun ga illusjonen av gudenes språk. Det samme med Mounet-Sully. Her vil man kanskje si at jeg som eksempel tar to geniale skuespillere. Men der finnes diktere som ikke er geniale skuespillere og som likevel vet meget godt hvordan de skal fremheve musikalske nyanser når de leser vers.

Musikaliteten og rytmen i en tragedie har like meget, om ikke større betydning enn oppbyggingen av rollene. Denne oppbyggingen følger en så klart opptrukket linje at det er vanskelig for skuespilleren å vike fra den. Derfor var det ingen tåpelighet det som han fortalte meg, den gamle melodramaskuespilleren: „For å spille melodrama trengs det genialitet, for å spille tragedie er det nok med talent“, fordi i melodramaet består forfatterens skapende oppgave størstedelen av tiden i „å kunne knepene“; det er skuespilleren som skal skjenke den menneskelige substans og lyriske dimensjoner. På den annen side har vi den klassiske tragedie hvor forfatteren ofte er et geni, og skuespilleren kan være ypperlig ved å nøye seg med å forbli en trofast fortolker. Hvis han er genial desto bedre, men hvis han bare har talent, er dikterens genialitet tilstrekkelig for vår glede. Meget få skuespillere kan lese vers uten å vulgarisere rytmen og dermed forvrengte meningen og diktets ånd. Nesten alle lar seg lokke til den ensformighet som cesuren i alexandrinen frem-skynder. De påtvinger den samme automatiske ensformighet når det gjelder moderne verker. De „kurrer“ med vokalerne og sluker konsonantene. Vanligvis fremsier skuespillerne alle dikterne på samme måte. Villon, Corneille, Racine, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Apollinaire og Valéry slår alle på den samme heroiske stortromme. Det får meg alltid til å tenke på Delna da hun en gang sang Marseillaisen innrullet i flagget.

Dette ... eller en viss spøkende eller slyngelaktig pludring i de lette vers hos La Fontaine og Marot.

Den sterkeste grunn til denne misforståelsen det er at for å kunne lese vers riktig, må man kunne føle litt som en dikter. Det er derfor når det gjelder ren poesi, at det er meget vanskelig å lære andre å lese dikt ... men hva angår den lyriske deklamerings i tragedien, kan man visselig gjennom arbeid komme fram til en enhet angående den nødvendige tone hos alle skuespillerne som deltar i forestillingen.

Det må innrømmes at tradisjonen med muntlige overføringer av mer eller mindre vulgære tolkninger, antar en slik karakter at for hver epoke er det nødvendig med en gjenoppreisning, og at de feil som man kan begå under gjenoppreisningen, er mindre alvorlige enn stagnasjon.

De store verker er som disse fjellkilder som man oppsamler og stenger inn i vannbassenger. Det blir på overflaten dannet et grønt lag hvor alle slags parasitter formerer seg hurtig. Men der er alltid nedenunder små sprekker hvor rent vann prøver å unnsnippe og hvor man kan samle det opp i all sin friskhet.

I tragedien er klokhet ikke en dominerende dyd. Lidskapen burde provosere fram en indre eksaltasjon hos skuespilleren liksom vel som hos tilskueren. Den burde vekke vår bevissthet, ryste vår apati og rykke oss med makt ut av vår daglige sjuskethet.

V

IMPROVISASJON

Kjære venn, det er ikke en pedagogisk metode full av etablert lærdom som jeg nå vil tilby deg, men hovedelementene i en metode som kan åpne nye og uventede horisonter for deg. Denne metode som jeg har praktisert i tyve år med

mine elever, har gitt resultater. Mange av de skuespillere som du beundrer, er delvis blitt formet via den. Man har ofte misbrukt den, og man har klosset fordreiet dens sanne mål som hovedsakelig er av skolerende karakter.

Utnytt den på en intelligent måte, ikke bare som en praktisk øvelse for å gi deg bekvemmelighet, trygghet og naturlighet, men også som et middel til introspeksjon og en kilde til granskning av problemene som du senere vil møte ved hvert skritt på veien foran deg.

Når man snakker om improvisasjon, tenker man straks på Commedia dell'Arte. Men det som jeg oppfatter med improvisasjon er ikke en fornyelse av denne forsvundne kunstart gjennom en moderne form, men en levende metode for å lære den teori og praksis som hører til det „dramatiske spill“ og å legge vekt på utviklingen av hver elevs personlighet.

Den vanlige undervisning ved teatret er for en stor del basert på mimetisme; eleven imiterer læreren og de eldre og således faller han ned i det som er kunstig og konvensjonelt.

Improvisasjonen tvinger eleven til å oppdage sine egne uttrykksmidler. Jeg vil gjennom noen eksempler prøve å vise fordelene ved denne metoden som burde tas i betraktning som et uunnværlig utfyllende supplement til de vanlige studier.

☆

Når en elev avlegger en prøve, hva er det vi vanligvis bemerker? – En dårlig plasert stemme, en usikker diksjon, klossethet i gangen, holdningen og bevegelsene, hastverk i måten å snakke på og mangel på rytme; tonefallet tillært som en papegøye, med trykket på visse ord som han til og med har gjort seg den umake å understreke med rød blyant i rolleheftet; en tendens til å ville legge til skue all sin viten om rollen i hver replikk. Den dramatiske eller komiske situasjon som han befinner seg i, tenker han ikke på. Men hvis han har sett stykket bli spilt, anstrenger han seg for å imitere den skuespiller som „fylte rollen“ ifølge de andres mening.

Noen enkle improvisasjonsøvelser vil åpne denne elevens øyne for en av de fundamentale lover innen vår kunstart. Hvis manglende kjennskap dertil ligger til grunn for all denne klossethet: å føle før man søker å uttrykke, „betrakte“ og „se“ før man beskriver det man har sett; „høre“ og „lytte“ før man svarer en partner.

Disse øvelser er basert på de fornemmelser som vi kan oppfatte ved hjelp av våre fem sanser. Her er noen av dem som eksempel:

Betrakt et landskap . . .

Følg en fugl som flyr på himmelen.

Liggende i gresset, betrakt et insekt . . .

Lytt til klokker i det fjerne.

Lytt til skrittene til noen som nærmer seg.

Lytt til en samtale hvor du oppfatter ordene uklart.

Lukt på en behagelig parfyme.

Pust inn frisk morgenluft.

Lukt på en ubehagelig lukt.

Kjenn på varmt vann med hånden.

Berør et grovt og ujevnt stoff.

Berør et silkebløtt stoff, meget behagelig!

Smak på en frukt som du plukker fra et tre.

Smak på vin av forskjellige årganger.

Drikk noe som smaker bittert.

Disse barnlige øvelser basert på synet, hørselen, luktesansen, følesansen og smaken, har som formål å tvinge eleven til å ta kontakt med den ytre verden, som vi heretter for klar-

hets skyld vil kalle „verdens stemme“. Men her skjer det at det landskap som dere betrakter, fremkaller et minne fra barndommen, og dere faller i en midlertidig melankoli. De klokker som dere lytter til, minner dere om dødsklukkene ved begravelsen til et menneske dere hadde kjær. Den parfymen som dere lukter på, får dere til å tenke på å gi den til en venninne. „Verdens stemme“ fremkaller hos dere den stemme som kommer fra individets indre og som vi vil kalle „Jegets stemme“, og det møtet som oppstår, blir til „uttrykket“. Man ser straks at improvisasjonen i selve sitt vesen har et parallelt forløp, og følgelig også i sin praktiske anvendelse på grunn av denne dobbelte strøm, fra individets indre (jegets stemme), og fra den ytre verden og tingene der (verdens stemme) som møter den indre og individuelle motstrømmen – stimulerer og befrukter den – og til og med utkrystalliserer den. Det kommer et øyeblikk hvor det oppstår en syntese, og det er da man kan gå over til den praktiske anvendelse av denne operasjon som blir gjort i to faser.

Improvisasjon er som sagt en handling som fullføres i to faser: første fase: oppfatte mest mulig; og andre fase: uttrykke seg med all sin kraft. Og denne handlingen er av selve denne dobbelte kjerne fordi den krever:

A. – Søken etter „seg selv“.

B. – Konfrontasjonen mellom dette „seg selv“ og den ytre verden.

Hva er de grunnelementer for dette „seg selv“ (jeget) som vi skal legge vekt på når vi leder eleven i arbeidet? Først og fremst alt det som utgjør hans „personlighet“, hans spesielle anlegg, hans kunstneriske sanselighet og følsomhet.

Alt dette er i begynnelsen skjult bak engstelse, bluferdighet og stramning. Man må tålmodig vinne elevens tillit og samtidig forde en total oppriktighet fra hans side. Når det gjelder de ytre elementer som elevens personlighet skal konfronteres med, så er det sanseinntrykkene; fysiske, estetiske, geografiske og moralske inntrykk osv. Kort sagt, av en helt annen karakter: følelsene.

Det er umulig for meg innenfor rammen av denne tekst å regne opp alle de forberedende øvelser. Jeg velger derfor som eksempel et tema som omfatter et visst antall. De står i den rekkefølgen som man også bør benytte under utførelsen av arbeidet.

1. Et forelsket par ankommer på scenen, de går tett omslynget, de ånder av fortrolighet og indre glede uten forstyrrelse, alt er vakkert rundt dem. De går og setter seg på en benk lent inn til en stor naken mur.
2. Bak denne imaginære mur ligger en fengselsgård. Der inne går fangene, ledet av en vakt, rundt i ring (Silhuetten til fangene, vakten, atmosfæren).
3. De forelskede blir klar over stedet hvor de befinner seg.
4. Runden fortsetter.
5. Mannen går opp på benken for å se over muren. Det sørgelige inntrykk som blir overført til den unge piken, uten at hun har våget å se.
6. Runden fortsetter, uhyggelig.
7. Denne menneskelige angst knuger igjen et øyeblikk de forelskede, og ennå litt mer. Den hyller deres glede inn i et slør av vemod. Alt blir stygt rundt dem; de fjerner seg stille.
8. Runden fortsetter. En av fangene faller utmattet til jorden. De andre stopper. Fiendtlige blikk mot vakten. Slutt.

Denne fellesetyden hjelper til å åpne elevens øyne for en mangfoldighet av problemer: den muskulære avslapning, gangen, holdningen, rytmen og blikket som etter å ha gransket den ytre verden, vender seg mot den indre verden og bringer den sin føde: dramaet.

Men hver av disse delene burde være gjenstand for et praktisk arbeide, like nøyaktig og presist som gymnastiske eller klassiske danseøvelser. Jeg hentydet nettopp til gangen, holdningen, rytmen og avslapningen. Enhver skuespiller som kan sitt fag, kjenner til viktigheten av disse hovedelementene i vår teknikk.

Det var en merkelig idé, vil dere kanskje tenke, det å lære en elev å betrakte, å se en gjenstand, å spise ørene i rette øyeblikk til hva andre sier, eller til lyder utefra, berøre en gjenstand for å føle dens konsistens, om det er mykt eller ujevnt, kjenne en lukt, smake – gjør han ikke dette hver eneste dag i sitt private liv, fra morgen til kveld, og vil han ikke kunne gjøre det aldeles like lett på en teaterscene? Nei... Disse daglige handlinger er til og med de som han bruker lengst tid på å utføre riktig. Hvor mange skuespillere kan „høre“? – det som er minst like viktig som det å kunne snakke. Det samme gjelder for „se“ og „berøre“ en gjenstand. Når det gjelder gangen kan man stadfeste at ikke en eneste debutant kan gå på scenen. For ham passer det å utføre øvelser av denne art:

Gå en spasertur på gaten.

Gå hurtig fra et sted til et annet.

Gå omkring i værelset ditt.

Gå i snøen.

Gå på en sandstrand.

Fordelen ved improvisasjon er at idet man følger en gradvis metode, kan man avsløre elevens feil og forsøke å rette den på stedet idet man oppfinner den øvelsen som passer spesielt for ham. Vanligvis er fiende nr. 1 „stramning“, den en jevn god med en slags halvammelse. Hos skuespilleren kommer stramningen oftest av engstelse overfor „publikum“. Det er først når han blir fullstendig engasjert av spillet, at det lykkes ham å la være å stramme. Det vil si når han stiller opp mot den forstyrrende faktor, tilført ham fra „verdens stemme“, sin egen „jegets stemme“.

Jeg har allerede nevnt at dette også var prinsippet for improvisasjonen, men stramning er ikke alltid et resultat av forfengeligheit. Den kan også skyldes en bluferdighet, meget aktverdig og oppriktig. De virkelige „lidenskapelige“ er de som i begynnelsen lider mest under denne forbannede stramning, ofte i den grad at man beskylder dem for å være følelseskalde. Bruk av halv-maske under øvelsene gir ofte et betydelig resultat. Bluferdigheten er da delvis overvunnet; eleven føler seg beskyttet og han „våger“. Øvelser, hentet mest mulig fra områder som ikke berører hverdagens virkelighet, hjelper til med å „frigjøre“ ham. Jeg skal gi et eksempel. La oss kalle det „oppdagelse av verden“.

Anstreng deg for mest mulig å glemme din kropp og dens tyngde.

Ligg på gulvet med ansiktet dekket av en halvmaske. Slapp av kroppen idet du søker en total tilintetgjørelse. Et lett vindpust streifer ditt ansikt, løper nedover kroppen; du åpner øynene og „oppdager“ verden, himmelen, jorden og plantene.

Ifølge ditt temperament kjenner du nå en fornemmelse av fylde, glede eller makt, eller til og med skrekk; du reiser deg opp på beina som fremdeles er tungt festet til jorden; på himmelen seiler skyer avsted; du kjenner lysten til å nå dem eller frykt for mysteriet.

Du ser en fontene, du går bort til den; vannet gjenspeiler ditt ansikt; du vil gripe dette bildet, vannet flykter mellom dine fingre...

Solen kommer frem og blander deg...

Blodet som strømmer i dine årer og livet som du føler inne i deg, driver fram voldsomme fysiske reaksjoner. Du river deg løs fra jorden og du improviserer en dans.

Vanskelighetene ved denne øvelsen gjør at utførelsen sjeldent er tilfredsstillende. Men den innsats den krever av eleven, vekker til live hos ham reflekser som får ham til å gjøre hurtige fremskritt.

Samtidig med at den opptrener avslapning, vil en øvelse av denne art åpne elevens øyne for betydningen av rytme og plastikk. Når det gjelder timene i diksjon, deklamerer eleven en scene fra en tragedie eller resiterer en scene fra en komedie, – han gir nesten ikke noe av seg selv. Under improvisasjonen derimot, blir tiden og målene gitt ham gjennom hans egen organisme som han setter i bevegelse. Han kan ikke unnsnippe loven om rytme; etter å ha erfart dens viktighet, vil han snart kunne utnytte den. Han vil ikke lenger kunne tåle tomrommet inne i seg, eller tregheten i kroppen; han vil ikke lenger stille dette dumme spørsmål som kommer på så mange skuespilleres lepper når de ikke har noe å si: „Men... jeg er fullstendig tom, hva skal jeg gjøre?“. Det føles som om man er tom når man stiller seg selv utenfor spillet og ikke lever rollen, i stillheten som i dialogen. Han forstår at rytmen gir til og med urørligheten liv, fordi den behersker vår pulsering, og at den manifesterer seg liksåvel i en sammentrekning av håndens fingre, som i danserens hopp. Han vil heretter føle behov for rytmen både i ordet og gesten.

For å fremskynde en utvikling av rytmefølelsen, er fleste-parten av øvelsene som man selv finner på, brukbare. Det er dog bra å variere innholdet for å venne eleven til å benytte seg av rytmen i alt han foretar seg.

Du går med en følelse av dyp indre glede.

Du stopper, setter deg... du går igen (forandring av stillinger burde ikke forstyrre rytmen).

Du går med en følelse av vemod... stopp... sett deg... gå igjen...

Her er det „jegets stemme“ som dirigerer rytmen og beskytter dere for all vilkårlig engstelse. Blant dyrenes ganger kan dere finne fortreffelige eksempler:

Kontinuerlig bevegelse som et dyr fra katteslekten.

Katten som vokter på en mus og hopper på den.

(ikke la eleven få imitere katten. Han må stimuleres til å overføre bildene gjennom menneskelige bevegelser).

Finn eksempler fra naturen også:

„Et siv som svaier i vinden“; fra hverdagslivet: „Du venter på noen mens du leser. Fra tid til annen kikker du mot døren. Etter et øyeblikk er det noen som banker. Du styrter bort for å åpne“.

Denne øvelsen hjelper dere til å henlede elevens oppmerksomhet på „begrebet tid“... som selvfølgelig også er nøye knyttet til rytmen. Beregning av tiden er underordnet den dramatiske interesse og intensitet. Den er vanskelig å tilegne seg på teatret fordi den ikke er den samme som i livet.

Skriv et brev hvor du bryter med noen.

Tendensen hos skuespilleren er vanligvis å avstumpe, passere bort fra en idé til en anden. Det at han er på en scene, får ham til å glemme de reelle verdier. For å få ham til å huske disse verdier, må man legge vekt på enkle øvelser.

„Bøyet over en brønn, la en stein falle ned“. Beregn fallnets tid instinktivt.

Når eleven har fattet dette med „tiden“, som er så strengt knyttet til rytmen og som styrer den i størstedelen av tilfellene, benytt den samme øvelse for å henlede hans oppmerksomhet på plastikken.

Her er improvisasjonen avgjort den beste trening for å tilpasse seg en naturlig scenisk plastikk. Eleven som utførte improvisasjonen „oppdagelsen av verden“, søgte straks tilflukt i de konvensjonelle holdninger, eller hvis han hadde anlegg for dans, ble han mer eller mindre inspirert av faste danse-trinn. Men, den plastikk som passer til teatret, er ikke lenger den som passer til dansen, like lite som sangerens teknikk i forhold til skuespilleren.

Hvis sirkuset og music-hallen har arvet tradisjonen med gjøglere og improvisatører fra Commedia dell'Arte (den komiske sanger tillegger kroppen like stor betydning som stemmen), er teaterskuespilleren ofte altfor formløs. Frykten for ikke å fremkomme på scenen slik som han er i livet, resulterer i at han på scenen bare våger å oppføre seg annerledes enn privat. Denne sceniske plastikk strekker seg fra en edel holdning i tragedien til den groteske karikatur.

Improvisasjonen vil først og fremst åpenbare ham den nytte man kan ha av den, og pålegge ham til å gjøre bruk av den. Den tvinger ham til først å bygge opp rollen innefra (jegets stemme), mens dansekunsten arbeider med å finne skjønnheten i den enkelte bevegelse. Imidlertid er det slik at nødvendigheten av å stilisere de daglige gester eller uttrykke en følelse gjennom en holdning, får ham til å søke etter kroppslige uttrykk som er særegne for skuespillkunsten og som ikke illustrerer ordene samtidig med at det gir klarhet til hans komposisjoner.

For å rettlede eleven i denne søken, så gi ham enkle øvelser som samtidig appellerer til hans fantasi:

En gate klokken fem om morgenen ...

Hver elev bør finne på en skikkelse som man møter i gatene i Paris på den tiden, „de som går avsted til arbeidet“ ...

„De som kommer hjem fra arbeidet“ ...

„Ranglefanter, uteliggere, osv.“ ...

Fremhold samtidig atmosfæren (de ytre faktorer, „verdens stemme“).

Den samme gate om formiddagen en meget varm sommerdag ...

Klokken seks om kvelden, og dagen er endt ...

**Gi følgende komposisjonsoppgaver:
Den døves anstrengelse for å høre.
Et nærsynt menneske som myser.**

Den måten en forfengelig går på.

Gangen til en mannequin fra et stort motehus.

Gå derpå over til en kilde som er nesten uutmattelig når det gjelder å gi inspirasjon: dyreskikkelser. Harlekinen Thomaзи ble engang spurt om på hvilken skole han hadde lært å føre kroppen så grasiøst, og han svarte: „Ved å se på små katter leke“.

For disse øvelsene bør vi dekke den øverste delen av ansiktet med en halv-maske for å overlate hele det ekspressive uttrykk til kroppen. Jeg har allerede nevnt den spesielle rytmen innenfor katteslekten.

La os nå heller gå over til improvisasjoner om „svanen“, svalen som flyr, den svevende ørn, anden og kalkunen.

Suksessen med våre forestillinger „Fuglene“, og senere „Plutus“ på Atelier-teatret, skyldtes for en stor del denne

spesielle trening som tillot meg å gi Aristofanes kor hele dets lyriske verdi.

For å gjøre elevenes fantasi mer fruktbar, så la dem lese dikt eller fabler av La Fontaine. Men tolerer aldri barnlig imitasjon. For å få dem til å fatte bedre båndet mellom plastikken og den dramatiske følelse, så foreslå følgende improvisasjon:

Det er vinter og snø. En ugie nærmer seg et hus, tiltrukket av lyset. Lyset blander den. Lyset blir slukket. Den blir alene igjen i mørket. Den vil dø. Den dør.

Vi berører her pantomimekunsten. Imidlertid bør vi holde oss på det teatermessige plan for ikke å forville oss ved å blande sammen de to genrer. Pantomimen har sine lover, sine regler. Den skal uttrykke alt gjennom bevegelsen. Den kan, den bør til og med som dansen, bli skapt utefra. Den er hele dramaet. På teatret skal plastikken tjene det indre drama; dens kvalitet og sjeldenhet avhenger av denne nyanse, skjønnstomt observerert. For å oppnå dette resultat, jeg gjentar, bør eleven tvinge seg til å gjøre en kroppslig trening: klassisk dans, stepping, fekting og ren pantomime. Denne treningen bør likestilles med den mekaniske diksjon. Den skal kun tjene til å forberede og gjøre følgelig; det er et middel og ikke et mål.

Jeg har nettopp henledet oppmerksomheten på anvendelsen av halvmasker under de plastiske øvelser. Jeg har gitt praktiske grunner til det:

1. Den gir eleven følelse av trygghet.

2. Den stimulerer til benyttelse av hele kroppen som uttrykksmiddel.

En maske har sitt eget liv som ikke alltid er det samme som skulptøren har villet gi den. Det er ofte noe som unnslipper skaperen. Ta en vellykket maske: studer den under alle dens forskjellige aspekter, lev sammen med den og bli dens kamerat og fortrolige. Det er ikke noe som iriterer meg mer enn å se en elev kaste seg over en maske og anvende den som en skøyelunge ville gjøre det med en karnevalsmaske. Det er helligbrøde. For masken har en hellig karakter. Den appellerer til et publikum av innvidde. De fleste vil mesteparten av tiden aldri se annet i det enn et påskudd for spøk og latter. Man har ofte gjort en forhastet bruk av erfaringene på teaterskolene. Man har ikke søkt videre. Man har villet gå tilbake og gjenopplive forsvundne former. Feil! Bruken av maske i det moderne teater er ikke noe som man kan gjenfinne, men må skapes helt på nytt. Den betinger en dramatik som ennå ikke har funnet sin dikter. Hverken dialogen, tonen eller rytmen i den nåtidige tragedie passer til forsøk av dette slag.

Målet vi streber etter med improvisasjonen er mer av psykologisk enn av praktisk natur.

Anvendelsen av „masken“ fremtvinger en depersonalisering hos skuespilleren. Inntil nå har vi med alle våre studier i motsetning til dette, søkt å stimulere skuespillerens personlighet. Etydene er blitt ernært av hans egne fornemmelser, sprunget fram av hans følsomhet gjennom den mest direkte form. Vi skal nå uten å påføre denne personlighet skade, be ham om å fjerne alle hans små følelsesmessige reaksjoner, hans uvaner, manier og til og med hans personlige sjarm. Det er en slags blottgjørelse som skal forberede ham til en kunstart med større objektivitet og spennvidde.

ØVELSER MED MASKER

Velg en maske og gi den til en elev for at han skal studere den utenom arbeidstiden. Be ham først å søke etter den

gangen som passer til, måten å bære hodet på, og når han er ferdig, så få ham til å utføre de første øvelser, men henled samtidig hans oppmerksomhet på betydningen av magemusklene.

Hvis dere ser på tresnitt av japanske skuespillere, vil dere bemerke at nesten alle holdninger og stillinger er styrt fra magemusklene. Under mitt arbeide med elevene, var det ofte at jeg ikke kunne la være å minnes den første melodramatiske rollen og det som jeg var nødt til å terpe på, om og om igjen: „Så lenge du ikke støtter deg til magemusklene, vil du mangle autoritet“. Denne skuespilleren kjente visselig ingenting til det Fjerne Østens teater, men gjennom sin faglige lidenskap gjenfant han en gammel lov som uten tvil stammer fra teatrets tidligste epoker.

IMPROVISASJON MED MASKE

Du er nødt til å vasse over en stri strøm i fjellet.

Du kjemper mot strømmen. Du hadde overvurdert dine egne krefter, strømmen fører deg med seg. Du kjemper fortvilet, du mister fotfestet. Du drukner.

Jeg gjenfinder i marginen på min arbeidsdagbok: denne øvelsen ble utført for første gang av Antonin Artaud og Marguerite Jamois. Under arbeidet med maske bør elevtilhøreren selv kunne trekke verdifulle opplysninger ut av det han ser; de forskjellige grader av bøyninger av masken, blikkets retning, betydningen av visse deler av masken som plutselig kan utføre selv den minste gest; han vil lett kunne forstå den spesielle mekanisme hvor alle aktivitetssentra befinner seg galt plassert. Det er sjeldent at en litt begavet elev ikke blir begeistret for disse øvelsene. Han fornemmer dens hellige karakter; litt „magi“, en følelse av storhet, tiltrekning mot mysteriet, en større tiltrekning mot den kunst som altfor ofte er blitt skjemt av gjøglerens ynkelige arbeid. Jeg har før nevnt at disse øvelsene fremtvinger en depersonalisering hos skuespilleren. Ja, fordi her skal det delvis skapes utefra, som danseren som arbeider foran et stort spill; hans bevegelser skal ikke lenger bli drevet av hans egne fornemmelser, men dirigeres av masken som erstatter hans personlighet med sin.

Det er komposisjonskunst i høyeste grad. Skuespilleren blir tvunget til en større objektivitet, og han blir mer herre over sitt fag. Hans uvaner, vaner og manier som hadde sin sjarm i det daglige liv, forsvinner litt etter litt og vil bare dukke opp igjen som skapende materiale og ikke som skapelse i seg selv.

☆

Vi har sett at skuespilleren har stiftet bekjentskap med seg selv, fått bevissthet om seg selv og kontakt med sin dype og blottede personlighet, – ja, til og med klart å oppnå enkelte glimt av det originale og sjeldne i hans naturlige anlegg.

Han har lært å ikke isolere seg fra den konkrete ytre verden som er den levende atmosfære for all kunst; å forkaste alt som kan være ren imitasjon og dermed uoriginalt og forældet; han har tilegnet seg et utgangspunkt som tillater ham å gå til den ytterste grense for uttrykksfullheten i sin egen personlighet, og til slutt tilvennet og opptrenet denne personlighet til møtet med „dramaet“ (dette som i seg selv inneholder alt det som øvelses-forslagene inneholder, å vite: verden, dens elementer og dens dramatiske substans). Han vil i dette øyeblikk kunne tilnærme seg med en mere skjerpet forståelse og med kunstnerens klarsyn, studiet av de store Shakespeare-dramaer, det greske teater, det spanske teater og vår egen fedrenearv i alle dens forskjellige arter.

Det forekommer meg at improvisasjonsmetoden er den eneste som kan forberede skuespillere til kollektivt arbeide. Jeg har sagt tilstrekkelig at improvisasjonen ikke ville ta opp på nytt erfaringene fra de italienske Commedia dell'Arte skuespillere, at teatret var en fullstendig kunstart i seg selv og at man ikke må blande sammen de ulike genre, for å kunne tillate meg å komme tilbake til selve kildene som har inspirert meg under dette arbeidet, og som indirekte har påvirket alle mine teaterforestillinger: Commedia dell'Arte, teatrene i det Fjerne Østen og filmen.

Det gleder meg å bemerke at da „reformatoren“ Riccoboni*) ville jage gjøglerne vekk fra scenen fordi de vanæret den, tok han avstand fra selve Commedia dell'Arte, men beholdt seg improvisasjonsprinsippet som et fruktbart element i skuespillerens utdanning. Det er meget sannsynlig at Luigi Riccoboni hadde rett da han tok fatt på dette korstog mot Commedia dell'Artes gjøglerne som da var i forfall. Det var en kunstart, altfor meget knyttet til hver enkelt skuespillers karakter, til ikke å lide før eller senere hele den levende kropps skjebne: en fødsel med skrik, og halvt bevisst; de første heftige ungdomsår, uimotståelige i sine sprang; en modenhet med bevissthet, makt og tilegnet visdom, derpå alderdommen ... den gamle markedsgjøglerens alderdom som Baudelaire beskriver slik: „scenen på torget som ingen samler seg rundt“.

Gjøglerne, spilloppmakere, omreisende skuespillere, etterkommere av antikkens mimere og atellaner slår seg sammen. De danner et skuespiller-kollektiv hvis mål er å skape en form for dramatisk kunst hvor hver enkelts spesielle bidrag smeltes inn i ensembler. Disse typene som var temmelig formløse i begynnelsen, kommer fra ulike provinser og taler ikke engang alle den samme dialekt; de perfeksjonerer seg, tilslipes og berikes, og de improviserer på scenarier inspirert fra den skrevne dramatiske litteratur eller folklore. Innenfor den faste rammen for de bestemte karaktertyper gir de fritt utløp for deres fantasi og innbilningskraft. Mens navnene på skuespillerne innen den skrevne komedie er blitt helt glemt, er hele familier av „improvisatører“ tilknyttet teaterhistorien i over to århundreder. Etter denne nye kunststarts strevsomme utklekking, dukker de opp, på en strålende og nesten uverkelig måte: Isabelle Andréini, Dominique, Pantalone Antonio Riccoboni, den forelskede Silvio Caldéroni og mange andre. Kunstarten utfolder seg og dekanterer. Kostymene blir skjønnet og plastikken blir mer og mer av en sjelden karakter. De bilder som i de etterfølgende tider har inspirert så mange diktere, er levende; de vandrer tvers gjennom hele Europa for å bringe sitt budskap til alle land. Deretter oppløses kollektivene. Publikum går trett; det er tilbakegang. Molière dukker opp, den skrevne komedie triumferer. Den siste Harlekin, Carlin, gammel og desillusjonert, fremfører i ca. 1777 fattigslige gjøglerløyer i Trianons haver mens kurtisanene og kjøkkentjenerne ser likegyldig på.

Tiden går. Det samme mirakel med kollektiv kunst gjentar seg ved filmen.

Kan man ikke se et fjernt slektskap mellom Charlie Chaplins første trupp og en av disse truppene innen Commedia dell'Arte? Men filmen, fordi den er en ny kunstform, er ikke overlesset med tradisjoner. Den går mer og mer i retning av en kollektiv kunst, og det er dens makt. Den gjør det ikke for å være „moderne“, den gjør det fordi den er moderne. Ved filmen har forfatteren eller forfatterne sin plass, skuespillerne sin; kameramannen og hans assistenter, maskinister, elektrikere, dekoratøren; alle håndverkerne arbeider under

*) Om Riccoboni og Commedia dell'Arte se TTT 6.

ledelse av en „mester“, regissøren, som også er underkastet en kollektiv disiplin. Blir verket upersonlig av den grunn? Nei, – for til tross for en avskyelig merkantilisme og skitne finansielle transaksjoner, forblir filmen likevel i vår aktuelle tid en kunstart full av muligheter og fremtid.

Jeg plasserer den inn i mønstret mellom Commedia dell'Arte og det orientalske teater, for med sitt gamle aristokrati er sistnevnte også en kollektiv kunst. Å ville påtvinge vårt vestlige teater reglene for et teater, skapt gjennom en lang tradisjon og med sitt spesielle symbolspråk, ville være en grov feil. Men det ville også være absurd å ikke dra nytte av de beundringsverdige eksempler på transponering, på samme tid realistisk og poetisk, samt virkningene som man har oppnådd gjennom plastikk og rytme.

Alle innen kunsten tar det de trenger der hvor de finner det. Det er valget av materialer og den måten han utnytter det på, som utmerker den virkelige kunstner. Det som er av stor betydning for oss i øyeblikket, det er at disse tre former for kunst fra forskjellige epoker, og som har stått sin prøve, er alle former for kollektiv kunst.

Morgendagens teater kan ikke unnfly dem hvis det vil gjenfinne sin styrke og originalitet.

Vi sukker alle etter et dramatisk geni. Hver sesong venter vi på en „Messias“. Kan man være helt sikker på at den form som vi tilbyr ham i 1946, oppfordrer dette geniet? Kan man være sikker på at han føler seg kallet av en kunst som lever på gjentakelser og som altfor ofte lyder hul . . . Utsikten for ikke å bli forstått, å ikke se sitt verk fremvist, i det minste mens han lever, stimulerer ikke den unge forfatter til å søke nye former.

Den kollektive disiplin som følger arbeidet med improvisasjon, samtidig med den individuelle kultur, er utmerkede midler for forberedelsen av et gunstig instrument som kan klemme ut en ny moderne teaterbevegelse.

For at et kollektiv kan ha et kunstnerisk liv, er det påkrevet at enhver av de individer som utgjør det, vet å søke perfektion innen den delen av samarbeidet som er blitt reservert ham. Man må få skuespilleren til å gjøre seg gjeldende på et levende plan, uten å forvanske forfatterens arbeid, og maskinisten til å bidra med all sin praktiske kunnen til iscenesetterens realisasjoner – og dertil mere av dette „noe“ som gjør at kunstverket som drar nytte av hver enkelts bidrag, blir et kunstverk skapt av alle.



TTT 7

Jerzy Grotowski

Towards A Poor Theatre

263 pages, 97 illustrations, d. kr. 51

- it strikes me as by far the most coherent and profound theatrical aesthetic the post-war theatre has produced.

Irwing Wardle
The Times

Odin Teatrets Forlag - Postbox 118 - 7500 Holstebro, Danmark.

Den desinkarnerade skådespelaren

Av LOUIS JOUVET

Dette fragment er hentet fra: Louis Jovet, *Le Comédien Desincarné*, Flammarion Editeur ©, 1954.

4. juni 1943.

Vad tjänar det till att blunda för fakta? Jag gör varje dag anteckningar om mitt yrke, jag försöker sammanbinda dem, ordna dem, och undan för undan märker jag att jag går längre än till de enklaste problemen, att det praktiska arbetet fått mig att resonera och att min nyfikenhet och mina forskanden sträcker sig bortom, utöver yrkets gränser för att försöka nå fram till en helhetsuppfattning.

Detta är illusion och fåfänga, men jag tror att det är någonting som alla som utövar ett yrke eller ett ämbete med böjelse för det gör.

Än söker jag för att rättfärdiga mig och genom en ännu större fåfänga kunna lägga fram dem för andra en titel, ett skäl, en plan till alla dessa anteckningar och reflexioner så att de skall ha någon mening. Det är verkligen beviset på att man i detta obegränsade sökande aldrig når något mål. Vårt yrke är ingenting annat än en ständig illusion. Att leva i illusionen och vilja finna dess skäl, dess orsaker, vilja förklara dess yttringar, är det inte ytterligare en illusion som lagts till dem som vi lever av? Illusionspleonasm vore kanske en bättre titel.

Än förställer jag mig med välbehag att det skulle vara nyttigt för nybörjare att känna till dessa forskanden, än, då jag är vid häftigare humör, börja jag skriva ned dem med avsikt att förlöjliga dem som skrivit före mig. Jag vill då visa att deras kompetens är löjligt liten eftersom den inte är professionell som vår egen. Än roar det mig att föreställa mig att teaterns aktuella situation, till följd av de händelser och den omvälvning som radion och filmen redan i morgon kommer att föra med sig, behöver preciseras på det område där skådespelaren då författarna lämnar honom i sticket, bör ta sina uppgifter och sin värdighet i besittning för att värna om utövandet av sitt yrke och de intressen som är inbegripna i det. Det finns inte en dag utan att jag för mig själv vänder och vrider på möjligheten att göra mig av med dessa anteckningar genom att publicera dem i en eller annan form, och det är kanske vad jag förgäves söker efter.

Igår morse då jag läste Pleins Pouvoirs kom jag därigenom plötsligt att upptäcka ett annat arbetsätt; följande kväll sa jag mig att den bästa presentationen och den elegantaste uppställningen skulle vara att gruppera mina nuvarande idéer och anteckningar så att de strålade samman mot en kännedom om teatern vad vår epok beträffar.

Jag sade mig: låt oss visa farorna, instabiliteten i den nuvarande teatern och låt oss varsko skådespelarna, som är de enda som kan göra någonting enat för att råda bot på detta, låt oss åtminstone varsko dem om de faror som de själva löper, om nödvändigheten att precisera detta odefinierbara yrke som trotsar förklaringar, regler och lagar och om vilket de, åtminstone genom egen erfarenhet, vet hur oviss lärotiden är. Låt oss få dem att konstatera den frånvaro av kunskap som finns i vårt yrke; med undantag av några handböcker som berör lagstiftningens seder och bruk och två eller tre lexikon utarbetade av människor utan anlag, med undantag om föräldrade trakter om maskineriet eller om urmodig dekor (där vi emellertid på nytt måste lära oss vad våra föregångare inte brytt sig om och låtit gå förlorat), med undantag av ännu några verk om den dramatiska arkitekturen finns det ingen viktig fast utgångspunkt för teatern; bara Diderot har efterlämnat ett dokument om konsten att spela, och ändå måste man invända att det aldrig funnits skådespelare av ett så skarpt avgränsat och absolut slag. Vid den tidpunkt då forskarna överallt ifrån börja vittna om ett mindre fåfängt egoistiskt nit än förr, och då de lärde i sina arbeten drömma om den nytta vi kan få av dem, vid den tidpunkt då det tycks nödvändigt att det inrättas en teatervetenskap är det av nytta att vi orienterar oss åt detta håll. Jag är redan sedan länge inriktad på detta.

Teatern, sade jag mig, håller sig kvar i tider av bankrutt eller övergångsperioder endast genom skådespelaren. De inkräktanden som han begär i dessa perioder, det övervägande inflytande han tillskriver sig är av nytta för att skydda yrket, hans handel, denna traditions fortbestånd. Men det handlar inte bara om att värna om vårt yrke, man måste också se klart, åtminstone försöka förutse framtiden.

Det nya som filmen fört med sig är av avsevärd betydelse. Under de trettio århundraden som vi haft teaterföreställningar har ingen upptäckt, ingen uppfinning givit ett sådant eko, varit så omvälvande – det är ett nytt organ, sprunget ur teatern, det medger jag, en fabrik för dramatisk konst som på ett ögonblick blir universell; teaterns lilla hantverkskär behåller ännu för sig sin aristokrati som en liten hemskräddare som hittills inte haft någon annan konkurrens, men redan har denna nya uppfinning gjort sin effekt, och det är inte slut än. Den har skaffat den dramatiska konsten nya adepter, kvantitativt sett har antalet åskådare i förhållande till ett lands invånare ökat i avsevärt mått, fem eller sex gånger, kanske mer – jag känner inte till siffrorna; den har redan löst teaterns blodstockning, gjort den fattigare och därigenom renare, i det den genom sin charm, sitt guld och sin reklam dragit till sig ett antal tvivelaktiga talanger; de stora poeterna andas lättare i våra byggnader som förr var belamrade av medelmåttor; begåvningarna framträder och avslöjar sig vid dessa tillfällen, men denna rening, denna sammanstötning mellan film och teater som den senare dragit nytta av genom att förädlas, kommer den att fortsätta? Kommer teatern inte att avtyna? Bör den ingå i förening med filmen, och vad kan den göra för filmen? Vi skådespelare får inte sätta det ena i motsat till det andra, men det är nödvändigt att veta att det första yrket är vår teater, att vårt yrke nödvändigtvis börja med teatern.

Skådespelaren måste då förstå att han har en roll inom teatern som överträffar alla dem som han spelat eller någonsin kommer att spela, vackrare än alla och ur vilken alla andra roller kommer att berika sig: det handlar om de plikter han har gentemot teatern, de klassiska författarna, de moderna författarna, poeterna, publiken, denne rollperson-religion, de dramatiska kunskaperna i egentlig bemärkelse; han måste förstå att tiden är förbi för den gamla lättvindiga egoismen, att han, om han inte vill inse detta, är den förste som är hotad, t.o.m. om han i morgon kommer att lyckas på denna andra nya väg.

Det finns ingen dramatisk konst och utbildning för honom utom på teatern.

När författarna undan för undan gjort bankrutt utan att lämna efter sig några varaktiga regler – och detta sedan 1600-talet – när dessa regler inte längre är något annat än löjliga små skenbilder av en förlorad teknik (och jag talar inte bara om diktionen, gestarna, regin och hela den sceniska apparaten, för vi har inte kommit två fingerbredder längre på det området än man hade på 1600-talet, jag talar om det dramatiska sinne-lag som förfallit, kommit ur bruk; våra förfäder, 1600-talets skådespelare, spelade utan vetskap, som okunniga, men de var "mästare". Idag "vet" man lite grand, man vet att diktionen och rytmen och andningen är delar av vår konst; men man kan inte bruka dem; om man vet namnet på en sak så har användningen av den gått förlorad. På 1600-talet rådde det motsatta förhållandet), när (jag upprepar) författarna undan för undan gjort bankrutt och V. Hugo behövt Frédéric Lemaître för att triumfera, och Sara Bernhardt och Coquelin är nödvändiga för Sardou, och Talma genom sitt "kejserliga" geni överträffar teaterkunnarna är det för att teatern är sjuk och bara håller sig uppe genom sina skådespelare.

Allt kommer att förändras i morgon, låt oss vara beredda på denna förändring genom att bli medvetna om våra plikter, om vår roll, genom att känna våra sysslor och vårt yrke, genom resolut överge alla små sekundära frågor, alla syndikala bekymmer, obetydliga problem som inte är några problem och har vänt oss bort från det verkliga problemet, känslornas och de dramatiska idéernas triumf.

Skall teatern och vi med den bli ett slags mindre nationellt universell industri, där vi bara kommer att vara enheter liksom arbetarna i de fabriker där man arbetar vid rullande band. Kommer sinnets produkter hädanefter att vara syntetiska och konstgjorda material, konfektions-ydda genom kollektiva koordinationsmetoder, och kommer publiken att förlora också sin bedömningsförmåga, vilken utgör dess dygd, och sina individuella värden för att bli denne kompakta massa, hjorden som man kommer att utfodra alltefter besluten från dem som kommer att vilja förändra den enligt sina behov att dirigera den och använda sig av den? Kommer den dramatiska konsten att bli ett system för att ge moralisk näring eller tendensiös uppostran åt massorna? Kommer den att avsäga sig sitt förnuft, sin mening, sin känslokraft över åskådaren som har sin fria vilja?

Det är uppenbart att bland de institutioner som nu är hotade är teatern en av dem som ligger i främsta rummet. Filmerna skulle inte

kunna lämna statsmakterna likgiltiga. "Man" borde också sysselsätta sig med teatern och om man inte gör det och den inte snart finner några stora poeter kommer den att bli mycket blodfattig och sjuk.

Det nuvarande kriget pågår inte bara mellan flygplan och kanoner, det har som insatsen, den mänskliga andens frihet för vilken teatern hittills varit ett av de starkaste citatdelen.

Bland alla de monument som rests till andlig kult är teatern ett av de äldsta och viktigaste. Ingen politisk tribun har ett liknande oberoende, en jämförbar oegennyttia, en större adel.

Idag har filmen plötsligt fört den dramatiska konsten till en så hög grad av popularisering och kommersialisering att alla som älskar teatern bör ställa sig frågan om dess existens. Filmen har nyss skakat om den dramatiska konsten, dess lagar, dess seder, med en oanad snabbhet och framgång. Innerst inne är jag inte orolig för teatern, jag älskar den alltför högt och jag känner alltför väl dess överlägsenhet och verkliga makt, den är för mig en andens religion; men jag är inte säker på att alla som utövar yrket eller lever av den just nu är lika övertygade,

att vi inte blir tvungna att gå igenom några plågsamma år av fattigdom i alla avseenden och det är detta man måste tala om och varna dem som kommer för.

Då finns det en plan för att placera mina idéer och anteckningar:

Försvar för och illustration av teatern och skådespelarens världighet 1943.

Om dessa beslut är onödiga kan de åtminstone inför år 2000 – det är inte mer än 57 år dit – beskriva sinness tillståndet hos en skådespelare 1943 i den skakande tid vi går igenom och även den slags nyuppfinnande, återuppväckande av teatern, sådan som jag länge, med tålmod, och med en ömhet som när mig, gläder mig åt att återfinna och återupptäcka den för att bättre älska dem som man velat få mig att älska, de franska klassikerna.

Nå, det är sent, jag har inte kommit längre, allt detta är förvirrat och dimmigt som vanligt. Jag har skrivit för mycket, jag är trött, och jag vågar inte ens läsa om vad jag skrivit.

Medellin (Columbia) – Kl. 3 på morgonen.

FRÅGOR OM TEATERN

Är det det efemära i teatern som får mig att ana något större bakom det?

Är det dess nedrigheter, dess fattigdomar som får mig att söka efter kompensationer?

Är det en önskan att bestå, att överleva, som får mig att se någonting andligt i den, en renässans?

☆

Teatern påbjuder en förändring, subtil, långsam men allvarlig. Vilken är den?

Vilken bör den vara om inte en förändring till en smula inre liv? att uppnå ett högre medvetande om vår existens, om det osynliga?

Naturligvis kommer teatern på detta sätt att bli andlig, men den är det inte av naturen.

Jo, den har alltid varit det, t. o. m. i det värsta, t. o. m. i den provocerade och chockerade åskådarens indignation.

Man drömmer på teatern, det är någon annanstans som man bör vakna, säger Rilke ungefär.

„Livet är bara drömmen om en dröm, men det är någon annanstans som man är vaken”.

Teatern är en av dessa bikupor där man förvandlar det synligas honung för att göra den osynlig.

☆

Skapande, människors uppfinning för att nå ut över deras sysslor. Sökande efter ett högre uttryck i det andliga.

Olika betydelse i varje epok.

En dröm avtalad eller utarbetad i en förströelse, en konstlad eller framkallad sömn. Organisk förströelse, en appel från själen eller sinnen?

Ett återgivande av deras eget liv eller bilden de gör sig av det.

Ett befolkande av deras ensamhet eller deras inre tomhet. En besvärjelse för att bekämpa vart och ett av de spöken som bebor dem.

Offer, trollkonst, genom förhållande av vaxdockor som man kallar rollpersoner eller hjältar, offer för att lugna dessa andar genom att förkroppsliga dem?

En barnslig lek som varken går längre eller högre än barnens lek.

Ingen har ännu brytt sig om att dra upp gränserna för dessa aktiviteter och de som försökt har begränsat sig till att finna speciella orsaker och förklaringar, som emellertid aldrig fyller den ofantliga tomheten runt denna fråga.

Vid världens ände kommer det fortfarande att finnas människor som sitter på bänkar och genast förpassas till ett annat kungarike.

Det viktiga är att den teater där de sitter inte är alltför långt borta från andens kungarike.

Teatern är till för att lära människor att det finns något annat än det som händer runt omkring dem, än det som de tror sig se eller höra, att det finns en avigsida till det som de tror vara rättsidan på saker och människor, för att avslöja dem för sig själva, för att få dem att ana att de har ett odödligt sinne och en odödlig själ.

Hur? på vilket sätt? Detta angår mig inte längre, eller rättare sagt, det angår mig, men i rollen som förmedlare.

Åtminstone är teatern till för att mystifiera sig själv och andra: jag menar inte att missbruka lättrogenhet för skojs skull men att skapa kontemplation, extas, meditation för att initieras i de mysterier som omger oss och som vi bär i oss (mystagogi).

Mysterium, dogm eller religiöst faktum, som är otillgängligt för förståndet, **hemlighet**.

TEATERNS SOMN

En framlagd, översatt **dröm** som den erbjuder med större eller mindre framgång. Teatern bemäktigar sig åskådarens medvetande för att lugna, söva eller väcka honom. Dramatisk känsla. Den verkliga teaterkonstens sömn.

Man kan inte lysa upp någonting utan att förmörka den andra sidan. Liksom ett ljus som då det flyttar sig för att avslöja föremål i mörker i det ögonblick då det rör sig kastar de föremål det nyss lyst upp i ett nytt mörker.

Jaget och självet.

KALLELSE

Det går inte en vecka utan att ordet kallelse ringer i örat. Vad fan är jag här för? Vilken käpphäst, vilken egendomlig anomali, vilken oordning som kyrkofäderna säger har fått mig i denna levnadsställning att vilja apa efter eller härma? . . .

Och varför sitter de själva där i salongen och tittar på mig?

– Vilken nyfikenhet? Vilken känsla av hån når mig och degraderar mig plötsligt?

Och författarna, varför skriver de? Detta lössläppta raseri, denna ömhet, dessa bekännelser? Vad tjänar det för syfte för dem? . . . Vilken egendomlig smak för att uppfinna, att provocera? att ytterligare komplicera och utveckla?

Det är samma böjelse, samma behov; en nödvändighet att existera, att verkligen leva bättre än i det verkliga livet, i en högre verklighet.

Det är den dramatiska kallelse som är gemensam för alla människor, en instinkt som får dem att „dramatisera“, dramatisera sig själva och det som omger dem vars mening de aldrig lyckas nå fram till, att „dela med sig“ – ett tvång att kommunicera och deltaga och också en böjelse för att förklara sig för sig själv och andra och att förstå sig själv och helt enkelt förstå varför man älskar och lider, lever och dör i det evigt och ständigt oförklarliga i vårt liv. Ett sätt att vilja gå tillbaka till källorna, att uppväcka dem, att upptäcka dem och att ge en bild eller ett ansikte åt det man kallar ödet.

Det är den röda tråd man måste finna, den bryts upphörligt, den finns inte. Det är en ordning var man än går in och där det knappast finns någon annan utväg än att cirkulera i det man undviker, stöter tillbaka vissa attityder. Det finns inga regler, inga lagar. Om inte denna inre attityd, detta uppförande som består av ansträngning, uppmärksamhet, en förkrosselse, en **uppriktighet** (människokärlek, utbyte, medkännande, medlidande) här kommer ordet, likvärdighet mellan sig själv och andra, genom hänsyn och respekt för andra och sig själv, ett sätt att framlägga sig själv, att erbjuda sig, ge sig, överge och förlora sig själv i kärlekskanslans mest beundransvärda generositet.

Det börjar så: ge sig, överge och förlora sig själv, och när man har praktiserat länge, blint, då och då med flyktiga ljusglimtar, förmimmelser av detta tillstånd, av detta fenomen, i handlingens och upphetsningens ordning (där ambitionen när allt kommer omkring uppskattas och mäts) efter all kritik, fattigdom, armod, hån, allt som är förödmjukande, återfinner man sig renad av ett långt yrkesutövande eller av flitig reflexion med denna beundransvärda slutledning för ögonen: ge sig, uppge och förlora sig själv, en effektiv självdestruktion, ett intet som är det yttersta resultatet av varje perfection, i något högre som man måste anse som ett slut, som ett mål för den mänskliga aktiviteten och som utan tvivel är dess verkliga början. En sann födelse.

Allt börjar med något som liknar egoism, fåfänga, anspråk, och där man ibland stannar kvar, stagnerar. Men det är en nödvändig utgångspunkt, och det djupaste, orsaken, instinkten själv till denna passion, denna mani, denna praktik är det äldste av allt som mänskligheten har kunnat uppenbara eller vittna om sina strävanden, sina önskningar, sin mänskliga kallelse som uttrycks på teatern då den når sin fullhet och sin renhet, när den lyckas lämna ifrån sig som en bottensats sin fattigdom och sitt sakläge.

Människans villkor sammanfattas mellan denna utgångspunkt och denna slutpunkt, i denna ansats, detta uppbrott, denna exodus från sig själv för att nå det slutliga målet som alla eftersträvat, detta tillstånd av sublimering, av avhållande och ägande någon annanstans i stället som är det asketiska livets kröning. Här görs den alkemiska operationen, destillation i ordning (utan ordning, utan princip), allt är på ett farligt sätt satt på spel, det är inte möjligt att undvika att det i denna destillation kommer produkter, känslor, sekundära och vulgära förmimmelser; alla passioner är i rörelse, och ibland stannar man. Där ligger den dödliga, brottsliga faran i denna alkemiska övning. trollkarlsyrke, magi som när man får bord att röra på sig med ögonblick då man inte tror på det, då man uppfattar sig som barnslig, då man själv förstör övningsen, spelet.

☆

Kallelse. Skilja sig från mängden. Ett slags romantik. Avlägsna sig från en belåten **medelmåttighet** som ingenting

söker, som inte märker något **problem** utom vad beträffar pengar eller välfärd. Välja till förmån för de två vägarna mot **poesin** och **friheten**, som Flaubert säger att det finns en allmän och ständig sammansvärjning mot. Önskan om **vänskap**, om **lycka**; fly från den ensliga strävhets som man känner hos sig själv, den outhärdliga intimiteten.

Hos några också en böjelse för parodin, för ironin, vredens lura-hungern, revolt, att inte vilja ta sig själv och i synnerhet inte andra på allvar. Att uttömma sin bitterhet. Avsmak för borgerligheten vid vissa epoker. Att kunna bli indignerad, hån. Tanken och hjärtat skiljer sig aldrig riktigt från varandra. Otålig spark åt påtvingade övertygelser. Ungdomsromantik. Också allt smickret som förklaras och uttrycks. Slavmarknad. Smak för lyx, för vinningen, för kärleken. Då man inte kan gå någon annanstans går man på teatern. **I stället för att avlägsna sig förenar man sig.**

☆

Kallelse. Leva det liv i oss som vi inte har levt och som vi kanske inte kan leva.

Upplösa sig i drömmen.

☆

Varje skådespelare är i början en dilettant, en amatör; och det finns få som lyfter sig över detta stadium; det är vad som orsakar de flesta fel man finner hos dem och som de förvånar sig över.

☆

De ser, de dömer bara genom sig själva, genom de effekter de gör och den framgång de röner av detta.

De är i denna fas blinda och döva.

☆

Den som känner sig ha Perdicans eller Hernanis själ och vars kropp förnekar och upplöser hans strävanden.

Det är inte en kallelse, det är en ambition.

Det är inte en önskan att tjäna andra utan att tillfredsställa sig själv.

☆

Man spelar Teater därför att man har en känsla av att aldrig ha varit sig själv, att inte kunna vara sig själv och att man äntligen kommer att kunna det.

Det finns många kallelser mellan detta missnöje med sig själv och denna högmåliga vilja att vara sig själv.

☆

„Äntligen förstår han sig själv. Det är förmodligen nog för honom.“
F. JAMES.

☆

Början till teaterkallet, böjelsen för det dramatiska, finns i djupet av oss alla, skådespelare eller åskådare, smaken för någonting annat och avsmaken för någon annan.

☆

Denna tomhet som de känner alltifrån börjen av sin karriär och som de lever av.

Det är sättet att fylla den som det bör vara frågan om.

☆

Teaterhygien. Det är det **tråkiga** i att vara sig själv för skådespelaren och åskådaren.

„Känsla av att vara en vana och att leva en kännbar icke-existens“. P. Valéry.

Känsla av att inte vara i tillräckligt hög grad, för att komma bort från detta spelar skådespelaren teater, åskådaren går dit.

☆

To live in a lie.

De olika slagen av förströelse finns i de olika sätt på vilka man använder sig av lögnen.

En teaterepok med sina författare, sina skådespelare och sin publik, dömer sig själv genom sitt sätt, sin fason att ljuga,

genom helheten av de tillvägagångssätt de använt för dessa förströelser,

den attityd de har för att göra det,

de regler de använt för detta spel.

Överenskommelserna, pakterna, med ett ord **konventionerna**,

konventioner som består skapar en tradition.

☆

Var är lögnen i teatern?

Var är sanningen i teatern?

1) Vem är det som ljuger?

Det är skådespelaren.

Nej, det är åskådaren, eftersom han vet att vad han ser inte är sant. Och skådespelaren ljuger inte för han är tvungen att tro för att spela. Låt oss ställa frågan på annat sätt.

2) Vem är det då som tror, den som är tillförlitlig?

Då är det skådespelaren.

Nej, ty han skulle inte kunna spela om han misstog sig helt, och det är åskådaren som genom sin tro underlättar och tillåter hans lögn.

Låt oss än en gång ställa frågan på annat sätt och låt oss nu söka

3) Den som tror och ljuger på samma gång.

Skådespelare och åskådare utan tvivel. Båda: nej, inte på samma gång.

Det är bara skådespelaren som kan missta sig genom att skriva sitt verk med en uppriktighet som man inte kan (sönderdela) analysera.

4) Var finns då sanningen enligt er åsikt?

Jag vet inte, svara ni, och jag säger:

Detta är teatern.

☆

Kallelse.

Vara någon. Men vad? Vem?

På teatern uttar man sig som prov. Rollpersonerna är prøvostenar.

☆

Vara det man är.

Bli det för vilket Gud har valt en. Jeanne d'Arc.

☆

Vårt **andliga** liv finns inte utanför vårt **organiska**. De ingår i en och samma helhet.

☆

Det finns en arvsrätt från oss till oss själva.

☆

Denna självkänedom är alltså snarare **känedom om vad jag bör vara**, en **ansträngning i riktning mot „borde vara“** snarare än ett konstaterande av vad jag är.

☆

Uppriktigheten blir då **ett engagerande av hela det personliga livet**, det **fordrar att man applicerar sig för att förverkliga ett öde**.

☆

Allt liv är avslöjande av vad vi är.

☆

Allt liv är medveten och ihärdig ansträngning.

☆

Det är **trohet mot sig själv**.

☆

Att **missa sitt liv** är att söka efter sig själv där man inte är, förråda sin kallelse, trots all tillfredsställelse som ett sådant uppförande kunde ge upphov till.

„De mest briljanta karriärer maskerar ibland bara ett fullständigt misslyckande.“

☆

Vår ångest, vår ångslan över oss själva tar slut om vi förmår upptäcka en passande användning för de mänskliga resurser som står till vårt förfogande.

☆

Bliv vad du är i stället för Känn dig själv.

Myten om Sfinxen är en illustration till människan. På den fråga som hans eget öde ställer honom måste var och en svara genom att bejaka människan i sig.

Var människa spelar från sig själv mot sig själv de samtidiga rollerna av **monstret** och **den resande** i den antika fabeln.

SKÅDESPELARENS UPPFÖRANDE

Vad väntar de sig av mig?

Vad föreställer de sig att denna kurs kommer att vara?

Vilken tjänst kan jag göra dem?

Har de innerst inne en livlig önskan att få veta?

Och få veta vad? sin framtid, ja – knep.

Att ha att göra med människor som inte väntar sig något annat från en än recept, tillvägagångssätt i väntan på ett diplom; det är Konservatoriet. De här eleverna borde först få en känsla för svårigheterna i sitt yrke. Det kan de inte. De är igenkorkade, döva och stumma; deras ambitioner, deras aptit och det totala ovetandet om ett yrke där det praktiskt taget inte finns någon allmän erfarenhet eller vetenskap, gör all ansträngning praktiskt taget resultatlös.

Att söka efter principer? Det finns bara aptit och ambitioner och slump – möten – tur.

☆

Attityd, **debutantens** sinnestillstånd när han ger sig i kast med en roll, när man äntligen anförtrott honom en roll.

Alla drömmar han redan haft, de personer han redan är, alla dem som han lyssnat till och de reaktioner han tillägnat sig och som har intensifierat, förbittrat hans smak, hans önskningar, som har försäkrat honom om hans makt, hans talang.

Han är först och främst egoist, han har omdömen (som bara är reaktioner), han är inbilsk, han har endast önskan att övertyga, att tillfredsställa och bejaka sig själv, att ha rätt; **han ställer sig inga frågor**.

Det väsentliga är att debutanten, eleven, inte anser teatern som en personlig historia utan att han har en objektiv syn på yrket.

För att skapa en skådespelare.

Detta görs lättare än man tror.

Han har allt som han „sett, känt, berört, hanterat, nosat på, betraktat, smakat, druckit, förtjänat, kräkts upp, legat med, misstänkt, observerat, älskat, hatat, åtrått, fruktat, avskytt, beundrat, fått avsmak för, förstört ...“

Han har sina strävanden, sina önskningar, sina ambitioner, sina böjelser och sin avsmak.

Han har en röst, ett ansikte, ett sätt att föra sig, ett allmänt utseende sammansatt av utseenden mer eller mindre i samklang med varandra, **en total fysik**.

En sympatiens gåva som beviljats honom.

En förmåga att intressera eller inte, att få folk uppmärksamma, att vara charmfull eller grotesk.

Men allt detta är inte **talang** förrän det blivit förfinat, kontrollerat genom **texten**, genom roller, genom lång övning i ett, ack så relativt medvetande om sig själv; det handlar här inte

om filosofi, om psykologi, det handlar om **en övertänkt konst**, och alla de andra är leddockor, korkar på vattnet, inte ens marionetter utan mänskligt material, lika förgängligt som den pappdekor de rör sig i.

Teatern är en mindre konst för skådespelarna.



På en affisch i färg vid teaterdörren står ett namn under en titel, klockan är sex på kvällen. En man tittar på klockan; en känsla av oro griper honom, en behaglig oro, för det är ett möte han måste gå till för att visa sig sådan han är (om han upptäckt denna hemlighet, och har han det inte kommer han aldrig att bli något annat än en aktör), detta möte är ett tvång att förändra sig, ett utbyte mellan hans jag och ett annat; klockan sju, klockan åtta, och han är i ett litet rum, vanligen utan fönster, ett något sjaskigt krypin, som gör anspråk på ett slags elegans eller glättighet, trist trots de löjliga fotografier som pryder det, ett litet bord, upphängda kostymer.

Att spela är att mima eller säga, det är båda på samma gång i perfekt förening.

Att säga är först och främst att göra sig åhörd, sedan att vara i samförstånd med sig själv och lämna åt andra omsorgen om att förstå det som behagar dem, inte ta dem för idioter.

Man måste vara klar för de andra och med sig själv.

Skådespelaren bör vara väl till mods moraliskt sett och inte fysiskt.

Det finns ingen text som sitter.



Skådespelaren lever i ständig väntan på något annat, en annan roll, ett nytt hopp om en ny framgång.



En skådespelare som spelar för sig själv – ensam eller med de andra.

En skådespelare som spelar för publiken.

En skådespelare som spelar med publiken.

En skådespelare som spelar med regissören med förtroende och blygsamhet.

En skådespelare som spelar nästan mot regissören.



Sorg, förtvivlan över att upptäcka teatern (säger P. till mig) då man börjar på Konservatoriet. Besvikelse över att inte genast bli upplyst om allt. Upptäckten av vidrigheter. Kränkningar på grund av rätt förtal, idéer om skönhet och bil.

Social, modän och publicitär uppfattning om skådespelerskor.



Nödvändigheten av att vänta, av en ofrånkomlig modslagenhet för att mogna och förstå bättre.

SKÅDESPELAREN

En röst. Andningen. Förmåga till **kontraktion** och **avspänning**, och det är det väsentliga: lyssna och tala till ... Sedan en liten smula känsla för att driva fram, sätta igång detta instrument. Men de fastnar alla genom att injicera sina känslor i varje mening av Giraudoux eller Claudel. De snärjer in sig och degar in sig i uppfattningar, intentioner. De tvingar texten mot den insikt som de tar från den och som inte har med den att göra utan gör den stel, tjock och styv. De stöder sin diktion på jag vet inte vilken vilja att känna som tynger ned allt, och texten förlorar alla sina förtjänster och går inte längre ut över rampen. Man skulle kunna tro att de knådar och ålтар den för egen räkning, och texten slår ned på åskådarna som maten på sjölejonen eller sälarna.

TEXT

Texten får sin mening endast när man läser den högt, uttalar den på scenen eller någon annanstans. Men bara när man läser den högt eller skriver den. **Att läsa en teatertext t.o.m. med låg röst är en orimlighet.**

Att lyssna till en scen ur **Misantropen** på Konservatoriet på morgonen – och Gud vet att jag hört den många gånger! – men idag intresserar mig eleven knappast, han är lat, och jag lyssnar till texten för egen räkning. Utan att höra eleven som bara inger mig harm, lyssnar jag endast till Molières text uttalad med hög röst – vilket Molière skrivit den för – och mitt humör finner idag i denna text en speciell och ny mening. Alla möjliga idéassociationer kommer för mig då jag lyssnar till den. Den har en speciell betydelse för mitt humör, för mitt sinnestillstånd, och jag återgår bara då och då till eleven. Han är fåfång förutom att han är lat, och jag betraktar „honom“ och hör honom säga: „Vad tjänar det till att en människa ...“ Personlig resonans från texten alltefter den **infallsvinkel** man har då man hör den.

Texten har en mening endast då man adresserar den till någon: motspelare eller publik.

Texten är som Gud, var gång man söker honom och tänker på Honom har den olika mening, annorlunda framställning, en känslighet, en vänskap som är speciell och alltid lämpad efter situationen, sympatisk eller inte men **existerande** och **svarande**.

SKÅDESPELARTYPER

Den spanske skådespelaren Marquez.

Skådespelarna kopierade servilt sina föregångare och gjorde vad de sett dem göra och trodde att det räcker att kunna sin roll och rabbla upp den på scenen med största möjliga buller. På dessa två villkor kunde man säkert räkna med parterrens applåder.



Det är det sätt på vilket åskådarna låter sig övertygas och skådespelarnas sätt att övertyga dem som gör dem olika vid varje epok.

Ikväll såg jag, var jag med på en pretentiös, talanglös övertygelse, en löjlig och fattig övertygelse, som ingav mig medlidande och varken förädlade eller uppfriskade mig.

Att stödja sig på sin känsla för att sedan verkställa med klarsynthet utan att låta sig störas.

Skådespelarens liv. Aptit, glupskhet, ångest och trötthet, tomhet och avsmak, spelarens ihärdighet, avledning av sig själv (nödvändig cyclotomi).

Man måste var herre över denna glupskhet, denna aptit, dessa passioner, dessa förnimmelser.

Eftersökt fyllnad och avsmak.

Det är nödvändigt med ståndaktighet, med en **konstant**.

Man måste ha jämvikt,

där den **professionella dramatiken** anpassar sig till den **personliga dramatiken** och dess behov.

Att inplacera sig och delta i yrkesutövandet, att kontrollera och upptäcka sig själv.

Det finns **två sorters fåfänga** att ta i betraktande: den man känner genom sig själv och genom vilken man förminskas eller smutsas ned och den som kommer från ens ansvarskänsla, från det ädla i yrket.

Det finns en känsla för ens egen betydelse som är på sin plats om den springer fram ur vikten av ens tjänst och inte från teaterns glitterguld.

Personligen försöker jag alltunder det jag spelar uppskatta temperaturen i en scen, i en föreställning, känna publikens uppmärksamhet och spänning i förhållande till vårt spel. Alltmedan jag spelar lyssnar jag till skådespelarna, pjäsen och publiken. Mitt öra är så mycket mera uppmärksam, mera genomträngande som jag gör ingrepp i min roll. Jag känner mig skyldig i en farlig situation och faran mångdubblar som man vet klarsyntheten hos den som utstår den, förnimmelserna blir så mycket större och livligare som man är mer medveten om faran.

Nödvändigheten av att med stor snabbhet på samma gång rätta till och uppskatta publikens uppmärksamhet och spelet hos den skådespelare som talar just i det ögonblicket och trots detta vara tvungen att inte glömma rollen, gör dessa sällsynta och snabba ögonblick, liksom det förstulna ögonkast som följer med dem, spända till det yttersta i sin receptiva förmåga. Jag lyssnar, jag upplever med stor känslighet och jag kastar mig plötsligt in „i min replik“ i det ögonblick då „det skall bli min tur“, då „det är min replik“ som man säger i yrket.

Under det att en skådespelare säger sin replik eller sin tirad observerar jag honom, upplever jag hans inre fysiska tillstånd, jag sätter mig i samklang med honom, i samklang med den text han repeterat inför mig, som jag har hjälpt honom fram till. Jag bedömer vissa detaljer i hans fysionomi, jag lyssnar till hans tonfall och röststyrka, jag betraktar hans sminkning, jag observerar hans diktion, hans artikulation, rytmen i texten, dess kända takt, antalet takter som är kvar innan det är min tur. Jag lyssnar också till honom – på samma gång – så kommer de sista orden efter vilka jag skall tala och jag återkommer omedelbart till min roll. Spänningen är bryskt tillbaka och jag säger min replik.

Men jag lyssnar fortfarande till publiken, och jag har inte förlorat medvetandet om motspelaren som jag observerade och som står vid min sida. Under ett förbiblixtrande ögonblick känner jag kanhända i den mening jag uttalar att jag behöver identifiera honom, att han genom det behov som befaller över min känslighet nödvändigtvis för mig blivit den samma rollpersonen.

ATT UPPTÄCKA SIG SJÄLV OCH ROLLPERSONEN

En dröm som alla skådespelare har, men det handlar om sättet att använda sig av den.

Att gå upp på en scen, spela en liten roll, sminka sig, leva i kulisserna, en kväll känna tröttheten, avsmaken, det bedrägliga i detta yrke: livets lärotid förenad med teaterns kärleks- och känslöbesvikelser, den idé man gör sig om kärleken. Att mäta vägen mellan det man ville och det man är, att upptäcka **omöjligheten att „vara“** ... trots uppriktigheten, att leva i „**få att tro**“ och „**låtsas**“ som bedrager och vanärar, otillfredsställdhet med rollen som är för kort för behovet att uttrycka sig, fraserna, texten som inte passar en, de fattiga pjäserna, de löjliga situationerna, gesterna man måste göra och som kränker en, kostymerna som förvånar och gör en modslagen, tvånget att passa tiden, tvånget att spela känslor motsatta dem man känner den kvällen, vara sorgsen eller glad när man är glad eller sorgsen, säga kärleksfulla ord till en skådespelerska man avskyr, dricka flera glas vin med glädje och i långa drag då man har slapp eller trött mage – **desillusion** – allt vad man trodde vara poesi och befrielse vänds till hån, förödmjukelse.

Tiden, texten, ordningsreglerna befaller och man känner sig förminskad. Naturligtvis finns det lyckliga perioder, men ett slags avsmak, **missräkning**, kommer oundvikligen.

De Max (1931). En vacker skorrande röst som han använde på ett oföränderligt sätt. Han började tiraderna med en smärtfylld, monoton röst, sedan vrålade han plötsligt, föll tillbaka i sin monotoni och slutade med att stänka, att sucka, med ord sagda i plötsliga sprittningar i ett slags naturligt tal där han accentuerade orden genom hopp och språng i rösten.

☆

Sarah, diktion (1921). Hennes röst tycktes flyta runt omkring henne och ögonen tycktes ibland följa efter henne. Alltefter texten sjöng hon, hamrade, påskyndade takten som en galopp som rullade, steg, slog, hejdades i en tystnad som en upprepad snyftning plötsligt bröt. Sedan ett slags avsiktligt monotont recitativ som slutade i en rörelse av oändlig öppenhjärtighet eller ett utbrott av raseri, av revolt eller av lidande som hon inte släppte förrän i slutet av meningen. Aldrig något misslyckat i detta sprakande av ord, skrik, gråt: en raket.

☆

S... framsäger texten efter dess betydelse och begriplighet. Han har för att läsa alla texter och alla sina roller två eller tre tonfall som han använder som ett arbetssätt. Han har i själva verket inte någon dramatisk känsla som passar situationen, och texten blir avsiktlig och förlorar sin dramatiska innebörd.

Ett annat av hans karaktärsdrag är att han är säker på sitt **minne**. Är det en orsak eller en följd? Ingenting besvärar eller ändrar det. Han kan fortsätta en mening vars ord han förlorat. Han har stor frihet i sitt spel. Men i synnerhet är han stolt över vad han säger. Han är övertygad om effekten av det. Han upplever bara sig själv.

M. B. framsäger texten, spelar sin roll som om hon på ett hederligt sätt utförde ett uppdrag, hon fyller samvetsgrant en tjänst. Hon vill uppskattas i sitt arbete. Hon har ingen önskan att briljera. Hon försöker inte ta alla dessa känslor på sin egen räkning. Hon säger texten pedantiskt, utan att bekymra sig om att få ut något ur den, varken för sig själv eller andra. Hon förändras för övrigt inte genom vad hon skall göra eller genom vad hon gjort före eller efter att ha spelat. Och hon är perfekt. Hon är en medverkande, och hela hennes förtjänst ligger enbart i hennes goda vilja. Men här är det en dygd. Hennes fel att inte vara tillräckligt glupsk på texten eller på uppsattningen från publiken – dessa två primära egenskaper hos skådespelaren – blir här en viktigare egenskap än dessa, ty kallelsen inbegriper smaken för rollen och tillfredsställelsen i att ha framgång. Men i båda dessa böjelser uppstår så snart de uppträder och får skådespelaren att handla all möjlig oreda, alla fel. Det är bara med stor möda som man kan bromsa och moderera, som man kan kanalisera effekterna av dessa två böjelser. Det är två fel som man måste använda för att förvandla dem till yrkesegenskaper. Tyvärr är de intimt förbundna med själva karaktären hos skådespelarens person. Man förändrar dem varken lätt eller snabbt.

Underkastelse, blygsamhet, ödmjukhet och å andra sidan också en nödvändig säkerhet, en sinnets och tankens moral, en känslighetens inre hållning är inte lätt att frambringe i ett ungt, glupskt sinne som ännu inte erfarit verkningarna av sin aktivitet eller sina önskningar, och vars styrka, ambition, häftighet är starkare än de besvikelser som kommit genom

fel eller misstag och än de mest klarsynta, de mest tillgivna, de mest erfarna förslag som man kan ge honom.

N lever rollen. Hon vill leva den, hon tror det är nödvändigt att bevisa varje ord hon säger. Så snart hon öppnar munnen är hon i ett tillstånd av känslotrackning. Hon fruktar att inte vara tillräckligt känslig för att säga det. Det är en monstruös upprördhet som talar orden; hon förlorar deras innebörd och begriplighet. Hon hör inte längre sig själv. Hennes ansträngning står inte i proportion till vad som behövs. I det ögonblick hon kommer in, går, talar, är hon helt och hållet en kännbar ansträngning. Man känner att hon är uppstyld i kroppen, spänd, besvärad i sin andning genom oron för att inte kunna säga en mening så att den får en särskild betydelse. Hon är stel, fast i sitt blodstockade tillstånd av känslighet. Hon har en mask sammandragen genom munvinklarna som försöker artikulera tydligt. Men hennes andning förråder henne. Hennes kropp är ingenting annat än en stor kramp. Hon kan inte spänna av ett ögonblick, orolig som hon är för att inte kunna hålla sig kvar i den känslighet som hon tror att **texten fordrar i första rummet, före diktionen.** Hon fördubblar sig endast för att lyssna till sig själv och kontrollera sin känslighet. Men hon är verkligen förhindrad att lyssna, fastnitad som hon är vid sig själv genom denna kropp utan avspänning och liksom paralyserad av en överdriven känslighet. Det därtill gränsande och överlägsna tillståndet torde vara fakirens eller katalpektikerns. I vissa ögonblick gör denna totala anspänning, utan tvivel smärtsam, det är kroppens och sinnets spänningar som inte kan skiljas från varandra, som förbittrar varandra, att hon brister ut i skratt eller gråter på grund av ett slags inre kvävning.

☆

Skådespelaren som säger sina verser med tillfredsställelse och där den tillfredsställelse han erfar får honom att tro att han gör sitt yrke bra, att han säger dem bra.

☆

Dagen efter framgång (applåder) lämnar en trumpen liksom dagen efter festdag eller 14 juli. Imitera, få att tro och **„vad tjänar det till“** och **„varför göra detta“** och omätligheten gör en betryckt, man skapar ingenting, det är en löjlig hägring, det är bara upprepning och efterapning – man vill byta yrke. Glupskheten, behovet att handla förtar då och då denna misär, denna misräkning, men till slut upptäcker man att man inte är något annat än en maskin, man går med på det och på att man **„ingenting lämnar efter sig“** som alla säger och på att det är **„lögn“**.

Men ålderns entusiasm förtar denna bitterhet, får en att hoppas.

Sedan får vanan, nödvändigheten, den begynnande karriären, hoppet om en morgondag som är väsentlig för livet, en att fortsätta, man anstränger sig, man gör sig illusioner i önskan att nå längre, högre, trots upptäckten att det är ett yrke, att det **„bara är ett yrke“** och att man **„inte är“** den rollperson man trott sig vara, att man bara **„spelar“**.

Sedan passionerar en yrket, professionella diskussioner, skådespelares, föregångares råd; vissa kvällar **„man lyssnar på varandra, förstår varandra“**, man upptäcker yrket undan för undan, **sättet att handla och vara**, det är kanske den bästa möjligheten att hålla ut i hoppet om en hemligt utlovad lycka. En viss kväll har man känt sig vara rollpersonen, man talar om den med äganderätt, man vet mycket väl denna gång att man inte är den, men **en kväll talar rollen till en, och följande dag på scenen är man TVA som spelar.**

Och man föreställer sig hans existens, om han existerade? och man börjar tänka på honom som man tänker på sina

döda och som man tänker på Gud och så föds rollpersons-religionen.

☆

Rollpersonen säger till skådespelaren à propos rollen: „Du förstår endast vad du bär inom dig själv“.

☆

„Du måste vara torr, naken och avklädd.“

☆

„Om du vill vara min lärjunge, avstå först från dig själv, och glöm inte att tjänaren inte är större än den han tjänar. Om du vill besitta mitt liv, förakta ditt. Tänk på att du först måste känna mig för att imitera mig. Älska mig högre än dig själv och den fåfänga vinst som du kan få ut av mig.“

☆

Driven av denna mani, denna övertro på rollpersonen, händer det mig ofta att tänka på dem, och mitt drömmeri utspelas ofta i en oförnuftig extravagans.

Detta är vad jag drömde häromdagen medan jag satt och hade tråkigt på bänkarna i artistfoyén på Odéonteatern:

Man har affischerat **Misantropen**. Det är en disig dag; nära teaterdörren ligger ett slags förtätning av dimman, en stor fläck av tätare dimma. Det är de rollpersoner som kommit, de spöken som väntar framför portvaktsdörren. De har kommit därför att de stått på affischen. Allteftersom en skådespelare eller en skådespelerska går förbi är det som om en flik av dimman följer honom, fångad av dörrens vinddrag, och som går uppför trappan bakom honom. Det är rollpersonens spöke. Han tränger in i skådespelarlogen. Skådespelaren klär sig, gestikulerar. Han tror sig „vara“ rollpersonen. Och nu tar han på sig den lilla tunnan och byxorna, skjortan och kråset. Han sminkar sig. Han visar sitt ansikte för spegeln som då och då som genom ett fönster plötsligt, genom en hallucination, ger honom tillbaka ett annorlunda ansikte än hans eget, en annan rollperson. Men han kommer snabbt tillbaka till sig själv, drar sig snabbt in i sig själv därför att han behöver en annan sminkstång som han tar på bordet. Skådespelaren är tillfredsställd med att tro att främlingen som är bakom spegeln och som betraktar honom är han, men det är rollpersonen själv som har kommit och placerat sig bakom hans spegel, som försöker förkroppsliga sig och ge tecken till honom. Denna rollperson är som Mr. Scrooges spöke hos Dickens; han skulle vilja tala till honom, han är full av välvilja, av tillgivenhet gentemot skådespelaren, men skådespelaren ser honom inte. Han tror sig redan vara rollpersonen.

Så länge som spöket kommer tillbaka till logen efter att ha smugit sig in bakom spegeln försöker han varna skådespelaren, närma sig honom, men skådespelaren gestikulerar redan, säger redan replikerna i sin roll, han stöter tillbaka spöket, knuffar honom, går rätt igenom honom, och spöket följer honom ömkligt i trapporna. Skådespelaren smäller med sina röda klackar, manipulerar med sin käpp, och medan de andra skådespelarna går ned då inspicienten kallar glider andra spöken efter dem. Skådespelarna säger godkväll till varandra, bekymrar sig för sin hälsa, för det sätt de fördrivit dagen på och för hur deras barn mår; och de blyga rollpersonerna är där, de smyger sig mellan maskinisten och brandsoldaten, de undviker det överdrivna i skådespelarnas gester, denna fräckhet och denna falska röst som strax skall få publiken, dem som är i salongen, att tro att de är rollpersonerna. Och Alceste ser sig komma in på scenen, och spöket lider, skulle vilja låna sin röst, ge sina gester till det verkliga spöket, denna narr, denna apa, denna har-du-settig som redan gestikulerar, leker med sitt handkrås, med västen, kastar ögon, betraktar publiken som man ser sig i en spegel för att beundra sig.

De sanna Alceste och Philinte står där bedrövade längs dessa kulisser som är kulisser i parallellperspektiv (som vill föreställa denna salong vars verkliga överklighet är sannare än i de verkliga salonger man gör idag).

Bakom varje kuliss står spöket av en rollperson, och de upplever hela denna föreställning som bara är smörja, en parodi.

(Här kan man beskriva rollpersonernas, Alcestes och Philintes avsmak, deras och markisernas indignation när de ser sig framställda i löjligen dräkter med falsettröster och gång som pederaster, Arsinoé, Eliante, Célimène själv, alla de bedrövade spökerna betraktar denna parodi på sig själva som statyer i ett mausoleum).

De väntar genom hela denne långa föreställning på en riktig gest, ett tonfall som ger eko i dem, och de ser bara aktörer, skådespelare som är ett levande hån för dem. Då till slut, efter det att Arsinoé gått ut, och Oronte och markiserna och Célimène, när Alceste sist av alla skall gå, då står spöket inte ut längre när han hör skådespelaren säga „att han skall söka upp en enslig plats, där man kan vara fri som hedersman“, utan lämnar platsen och försvinner.

Senare kanske samma natt, i scenens natt, i dekorens oroande stillhet kommer rollpersonernas spöken tillbaka för att själva träda fram och spela om pjäsen för en åskådarsamling av rena andar.



„Bör du känna för andra eller för dig själv?“

„Hur behandla din känslighet, hur upphetsa eller hålla tillbaka den, framkalla den, avstyra den och betjäna dig av den?

„Liksom toreadoren som drar djuret ur dess dvala, tvingar det att rasa och sedan, plötsligt, med en rörelse av baksidan av armen hejdar eller avleder den ansats som han uppnått,

„placerad mellan rollen och dig själv, tänk på vad man väntar sig av dig och inte bara på vad du upplever själv för din egen tillfredsställelse.

„Du har bara alltför stor benägenhet att tro på ditt geni, att försäkra dig om överlägsenheten i dina känslor, du läser texten och du tror dig uppleva den, känna den helt och fullt; ibland förstår du den emellertid inte ens. På andra ställen förstår du den, begriper du den bra, men du är oförmögen att känna den; den förblir kall och utan verkan på din känslighet.

„Lita inte på din inspiration, ty den är bara ett resultat; det är efter ett långt arbete som du kommer att få inspiration; den är resultatet av en trötthet (Baudelaire), av ett tålamod; du får den ibland spontant, helt förvånad och förtjust som du är, när du spelar i ett tillstånd där tröttheten tillintetgör ditt bekymmer om att vara intelligent och att ständigt kontrollera texten du säger och dess betydelse“.



Övningar i andligt lyssnande.

Intellektets tystnad och mottaglighet.

„Lyssna med hjärtat och sinnet, men akta dig, tankar dyker upp på nytt när du upphör att tänka; det måste finnas en positiv tomhet, en aktiv tystnad.

„Att vara medium är att ha en fri väg.

„Låt idéerna falla ned i ditt hjärta med önskan att se dem slå ut, då kommer ett hemligt arbete att utföras i dig och förståelsen att dyrka upp i ditt medvetande.

Våra vägar korsar varandra alltför ofta“.



„Återvinn dina medfödda egenskaper, som ett ögonblick fördunklats för att tillåta din intelligens och ditt förnuft att utvecklas“ (aktiva egenskaper hos den primitive men som

den civiliserade för en tid måste försvaga hos sig själv för att „vara“).



Rollpersonen undflyr psykologin.

Man anmärker ibland att han är motsägelsefull, som vi är.

Det som betyder någonting är hans makt, hans handlingskraft och inte drivkrafterna. Hans skapelse ligger i det potentiella tillstånd mot vilket skådespelarna kan sträva på olika sätt. Det är hur han börjar fungera. Det är inte en fråga om drivfjädrar (situation).



SKÅDESPELARENS ÖDMJUKHET

Skådespelaren är utlämnad åt sig själv, helt utan regler för hur han skall utöva sitt yrke, utlämnad åt sina önskningar, sina misstag, sina passioner. En klosterlik uppfattning, säger ni? Nej: nödvändig hygien.



Vad är jaget? Det är vad du är omedelbart, det som talar genast och med hög röst.

Vad är självet? Det är den andre i dig som du inte lyssnar på, den som talar helt lågt; det är det inre örat med vilket man lyssnar till en rollperson.

Jaget är ytterhud och självet är djup förgrening.

FAKIR- OCH MINNESYRKE

Man måste återfinna det fysiska tillståndet för att säga en replik.

Man måste stöta tillbaka, hålla inne med känslan, effekten som repliken förmedlar vid första anblicken av den, vid första genomläsningen.

Ty före allt annat arbete måste man placera känslan.

Men känsla, idé och förnimmelse trasslas ihop. Läsningen av repliken, kunskapen om den appellerar först till sinnet, till lusten att färga, tolka, mätta sig, därför att man genast ser (tror sig se) effekten, meningen, därför att allt i sig själv är påkallat, framkallat, uppväckt genom repliken, texten – effekten.

Men det är det föregående tillståndet som det är frågan om (det handlar om utgångspunkten och inte om slutpunkten) – det handlar om FÖRMÅGAN ATT SÄGA repliken; det handlar inte om EFFEKTEN som den kommer att få.

Vi bör varken resonera som psykologerna eller deducera eller inducera som logikerna.

Alla våra efterforskningar är fysiska, animaliska drömmier, och bör bära oss tillbaka, föra oss till skrivkonstens källa i ögonblicket för det inre uttalandet.



FYSISKA ÖVERENSSTÄMMELSER. – SKÅDESPELARE OCH FÖRFATTARE. UTDRIVANDE AV FÖRFATTARENS ROLLPERSONER GENOM SKÅDESPELARENS FYSISKA TILLSTÅND

Författarens TEXT är för skådespelaren en fysisk transkription. Den upphör att vara en litterär text. Då skådespelaren läser texten försätter den honom i ett fysiskt tillstånd, entusiasm eller fullständig utmattning, som föregår varje annat hänsynstagande. Detta fysiska tillstånd är en verklig besatthet.

Och då (se Frazer) skulle texten vara en besvärjelse- eller utdrivningsformel, som författaren funnit för att befria sig, men som han inte själv kan använda sig av. Hans makt, hans magiska kraft stannar vid denna skrift, han är en ofullständig trollkarl. Han har skrivit en besvärjelse som han inte själv kan uttala, han kan inte förverkliga de nödvändiga villkoren för sin utsändelse, för sitt meddelande så att den blir effektiv, och författaren lider av att inte kunna uttala denna be-

svärjelse, av sin oförmåga att göra den effektiv, att inte se effekterna av den, att inte se den materialiserad. Handlingen med dess rollpersoner eller snarare rollpersonerna med de handlingar som de har lust eller behov att begå (denna hittills döda formel) ansätter och torterar honom. Rollpersonernas andar arbetar i honom som spöken som vill förkroppsligas, **tankar som söker själar** (Dante) i de limbon där de dväljs.

Författarens förlust av sin egendom när han avslutat sin pjäs, hans panik när han skriver och känner sig bemäktigad av andar, hjärtskrämd.

Då kommer skådespelaren, och läsningen av texten försätter honom i ett slags trans, ett fysiskt tillstånd som befriar författaren då han är med om detta. I djupet av sitt jag erkänner han, upplever han med lättnad eller förtret alltefter som skådespelaren kommit rätt eller inte, befrielsen från ett fysiskt tillstånd som tryckte ned och besvärade honom.

Denna magiska formel, denna text, dessa förslag som givits av skådespelaren i hans repliker befriar författaren mer eller mindre fullständigt från sina rollpersoner, sina idéer, sina känslor. Det är skådespelaren som utför denna överföring, denna överlåtelse, denna andeutdrivning till hans fördel eller nackdel. Skådespelaren lånar genom att **inkarnera sig** sin kropp till rollpersonen. Det enda problemet är att själen, rollpersonens idéer skall komma och förena sig med denna kropp, att författarens känslor skall stämma överens med de förnimmelser som skådespelaren upplever genom texten och som han ger tid och plats i sig så att främmande och personliga idéer som utestänger författarens inte skall korrompera, ändra, bryta formelns magi. Det är tolkningsproblemet. Då man en gång uppnått den fysiske förnimmelsen måste man låta rollpersonens själ komma och bo hos sig och i synnerhet låta den verka långsamt, utan bryskhet; svärningstiden för författarens idéer och känslor hos skådespelaren är ömtålig. Sedan behövs ytterligare en anpassning, det sätt på vilket rollpersonen skall bo som hyresgäst hos denne nye hyresvärd. Den givna och den mottagna gästfriheten har som följd tolkningens kvalitet, skådespelarens förbättring inom sin konst och sin mänskliga natur, vilket är oskiljaktigt, den utstrålning som genomtränger verket och går ända fram till publiken.

Skådespelaren utövar ett slags andeutdrivning av de rollpersoner som författaren bär inom sig och som inte är befriade när han säger sin text eller sina repliker.

Denna befrielse kommer till stånd genom skådespelarens „besatthet“.

Det är kort sagt en passage, en överföring av rollpersoner i spöktillstånd hos författaren som förkroppsligas hos skådespelaren.

Studium av besatthetsfenomenet, kritik av skådespelaren.

☆

Förflyttning och **överföring av den mekaniska uppmärksamheten**, den sinnliga tanken **upphöjer sig till en teoretisk, intuitiv tanke**, sedan en kunskap, en känsla av närvarande varelser och av makter, därefter en **påtaglig övertygelse** om en högre verklighet.

☆

Ett slags **stillad oro** (känsla för det dramatiska).

☆

Tillstånd som liknar det mellan sömn och vaka.

☆

Metod mellan den **uppenbara verkligheten** och den **högre verkligheten**, ett ansträngningslöst kommande och gående mellan två världar.

Transmutationsprocess från det falska till det sanna.

Dramatisk alkemi.

Det är alltid från **texten** man måste utgå i allt, och det finns ingenting säkrare, men dock måste man kunna använda sig av den.

☆

Skådespelaren börjar alltid alltför tidigt med känslan.

Först är allt enbart fysiskt.

En text är först ett indicium, en andningsgrafik, där **diktio-**nen och **artikulationen** (skillnader mellan Racine och Claudel, Molière och Girandoux) är förbundna med varandra. (**Ortografiskt uttal**, nödvändigt med tanke på de ortofoniska förväxlingarna, de grammatikaliska enskildheterna, framsägandet, den styrda framställningen, **inflexionen**, frasens auditiva position för en summarisk, omdelbar betydelse).

☆

Vårt yrke är inte förenligt med meditation och tankekonst, anlagen för att reflektera står i motsats till konsten att spela.

☆

Proteus eller Kameleont, exhibitionist eller megaloman, mytoman eller hysteriker, från vilken sida man än betraktar honom är skådespelaren ett oförklarligt monster.

Hans liv förgår genom att parasitera på andras förnimmelser och känslor eller att parasiteras av dem.

Vilket sällsynt nöje kan man få ut av att frimodigt säga ord när man döljer hyckleriet i sitt hjärta?

☆

Teater är att **söka efter en hemlighet**, sin egen hemlighet. Skådespelarna är mer än alla andra människor imaginära.

☆

IDENTITET

Må man tänke på det mystiska och skrämmande som dyker upp då man ser sig i spegeln på ett inträngande sätt blir klar över det plötsligt uppdykande: vårt jag som står mitt emot oss och betraktar oss; vårt jag, denne okände.

☆

Vid utgångspunkten och slutpunkten förefaller mig skådespelaryrket vara en helhet av fysiska och gymnastiska processer, baserade på förnimmelsen.

Mellan de två ytterpunkterna i hans handlande föregår en hel komplicerad operation, distillation, transmutation, en alkemi, en förbränning som är speciell för varje individ.

Men det är först och främst om våldsamhet och energi man måste tala.

☆

Det omedvetna är vårt verkliga väsen, det medvetna är bara illusion, **det som vi tror oss vara finns inte**, det är bara en följd av saklägen, av ytliga förnimmelser, av blodrörelser, av lynnen, reflexer som de lärde säger; det vi tror oss vara är bara ett skal, fiffigare än alla andra mekanismer som vi har upfunnit och det kommer alltid att rivalisera med allt som människan kommer att kunna upptäcka eller uppfinna.

☆

KÄNSLA AV INFORSTÄDDHET

Hemligheten i människornas liv, element av makt och dominans.

Amor till Psycke: „Du skal bli mor till ett barn som kommer att vara Gudarnas son om du tiger, men bara människa om du förräder hemligheten.

Inre tystnad, hemlighet, ordets rätta mått (texten). Motstånd mot önskeuppfyllandet, mot gillandet. Kraft.

Hemligheten är motsatsen till **bekännelsen**. Skådespelarens ställning är bekännelsens. Skådespelaren utan hemlighet är utan värde. Den som inte har någon hemlighet, den objektive skådespelaren, är bara ett instrument, en spegel, ett fortskaffningsmedel, en springpojke.

Hjältarnas hemlighet, Oidipus, Hamlet, Fedra, Polyeucte, Lorenzaccio, Macbeth, Othello.

„Rollpersonen är inte den individ som vi är, men den som vi vill övertyga andra om att vi är“.

Den bild som vi vill ge åskådaren av oss själva skapar i oss en **attityd**, ett uppförande i rollen, som är problemet för skådespelaren och hans konst.

☆

DET SAKRA OCH DET IMAGINÄRA

Det otillgängliga säkra,
livets marginal.

Genom ett egendomligt sammanträffande är allt som är **säkert på teatern** OSÄKERT, imaginärt.

Allt är bara föreställning, sken, överklighet, fantasm.

TEATERNS BAS ÄR DET IMAGINÄRA.

Allt är imaginärt, alltså andligt, övernaturligt.

Sysslandet med det övernaturliga är en av mänsklighetens mest konstanta benägenheter.

Det har två former: den som man finner i det gudomliga, i ett religiöst ideal,

och det **övernaturliga som framställts av människorna.**

i ett religiöst ideal, och det **övernaturliga som framställts av människorna.**

Vi kommer fram till slutsatsen att om det finns en skillnad mellan religionen och den dramatiska konsten, så är det att religionen är en högre säkerhet som erbjudits, som skänkts åt människan och att **teatern är en säkerhet som människan framställer åt sig själv.**

I en kyrka finns Gud och allt det som han representerar; på teatern finns allt som Gud inte har förklarat för oss, allt som människan har upfunnit för att förklara Gud.

Teatern är människornas replik på de avslöjade sanningarna.

Att visa:

a) att teatern nödvändigtvis är amoralisk;

b) att den är ett återgivande av alla mänskliga fantasier genom tiderna;

c) att den utgör den väsentliga formen för poesin, för sökandet efter ett ideal som går utöver förströelsen;

d) att den blir ett slags praktik, en kult.

Teatern ger bevis på den andliga; **det finns knappast något annat bevis på människans andlighet.**

Om människan är människa är det inte bara religionen som vittnar om det, det är också teatern.

Odin Teatrets Forlag agter regelmæssigt at udgive såvel bøger som tidsskrifter i serien TEATRETS TEORI OG TEKNIKK. Disse publikationer vil, som de tidligere udkomne tidsskrifter, omhandle faglige teaterproblemer. Da det er umuligt på forhånd at vurdere stoffets omfang, kan forlaget desværre ikke tilbyde en normal abonnementsordning.

Men hvert år vil forlaget udgive mindst en bog (bøgerne udgives på et af de skandinaviske sprog, kun hvor det drejer sig om manuskripter, der ikke tidligere er trykt, vil man benytte sig af engelsk - dette er tilfældet med TTT 7, Jerzy Grotowski's »Towards a poor Theatre«) og to tidsskrifter på svensk, dansk og norsk, hvor linien fra de tidligere numre fortsættes.

I 1969 vil forlaget udgive bogen »Den hemmelige tradition i No-Teatret« af Zeami, og tidsskriftet vil omhandle emner som den sceniske gest og skuespilleren og »Übermarionetten«.

For abonnement 1968 (TTT nr. 6, 7 og 8) bedes indbetalt kr. d. 75,- på giro 150285 og for abonnement 1969 kr. d. 80,-.

I tiden 16. til 30. juli dette år arrangerede Odin Teatret sitt tredje treningskurs for profesjonelle skuespillere fra hele Norden. Ledere av kurset var:
 Stanislaw Brzozowski: pedagog og skuespiller, Teatr Pantomimy, Wroclaw, Polen.
 Jerzy Grotowski: regissør, Teatr-Laboratorium, Wroclaw, Polen.
 Ryszard Cieslak: pedagog og skuespiller, Teatr-Laboratorium, Wroclaw, Polen.
 Jolanda Rodio: stemmepedagog, Schweiz.
 Carlo Colombaioni, Romano Colombaioni, Alberto Vitali: cascatores, Commedia dell'Arte teknikk, Italia.
 Følgende fragmenter er hentet fra undervisningstimerne.

NORDISK SOMMER SEMINAR 1968

Odin Teatret

For en ny vokalitet

Av JOLANDA RODIO

Når jeg bliver spurt: hvilke veje kan i dag betrædes, for at skuespillerne kan opfylde det nye teaters, eller sangerne den moderne operas krav, eller hvad forlanger det eksperimentelle teater af sine aktører, så svarer jeg uden tøven, at det i vor tid er vigtigere at arbejde med mennesket som sådan, end kun med den applicerede teknik eller den mekanisk lærte anvendelse af virtuost kunnen.

Naturligvis vil teatret af i dag stadigvæk bestride opgaven som den „kulturelle underholdning“. Dog hævdede der sig allerede i begyndelsen af dette århundrede stemmer, der hævdede at teatret mere og mere måtte blive et forum for opgør med vor tid.

Hertil slår de hidtil anvendte tale- og udtryksmåder langt fra til. Der forlanges af skuespilleren, total integration af sig selv med det foreliggende stof, under anvendelse af alle ham til disposition stående midler. I dag er det ikke nok at føje en god retorik til sit skuespiller-talent, og absolvare sin dramatiske uddannelse hos en anerkendt skuespiller (operasanger) eller ved en elevskole. Jeg tror næppe, at dette kan fortsætte sådan i ret lang tid.

I sammenligning med den moderne opera er skuespillet dog betydeligt mere avanceret – skuespillerne er mere åbne overfor fornyelser. Sangerne derimod vægrer sig ved at bruge deres stemme anderledes end efter metoderne fra det forrige århundrede. Man kunne forledes til at sige med Anna Russell: **You can do whatever you want, as long as you sing it.** Alt bliver understreget af en

klang, mildnet eller repeteret til det trivielle. Skuespillet af i dag søger nye veje, som differencerer sproget klangligt, og som fremfor alt forbinder nye vokale muligheder med det artikulerede udtryk. Operaen vil have sangen som „vellyd“, og kun som en sådan lægge sangen om til mere tale, og også her an-

vende nye vokale (sproglige) effekter. Og omgående møder man som pædagog modstand: skuespilleren nægter at forfalde til en syngende talemåde eller oven i købet synge en kort frase – på samme måde vægrer operasangeren sig ved at tale – kun i meget fremskridtsvenlige operahuse med et fremragende ensemble

Jolanda Rodio underviser på Odin Teatrets sommerseminar 1968. Foto Odin Teatret.





Pantomime med Stanislaw Brzozowski. Foto Odin Teatret.

kan der være tale om noget sådant. Dette er des mere et paradoks, eftersom sangen jo netop begynder der, hvor sproget emotionelt svigter. Eller i visse tilfælde også omvendt, f. eks. ved sørgesange, hvilket kan bekræftes ved at høre originale etnografiske optagelser. Imidlertid er sprog- og sangundervisningen i dag i den grad antikveret, at eleverne kun får udleveret bestemte skabeloner, hvorved ikke kun den traditionelle form, men også „fabrikationsmærket“ bliver indprentet. Med andre ord: man ved altid temmelig nøje, hos hvem den ene eller den anden har studeret – man „hører mesterens stemme“ – hvilket for det meste endda fylder vedkommende lærere med stolthed. Det som bliver tilovers af medfødt talent eller skuespillerens personlige egenart, bliver i bedste fald affejet som ungdommeligt overmod.

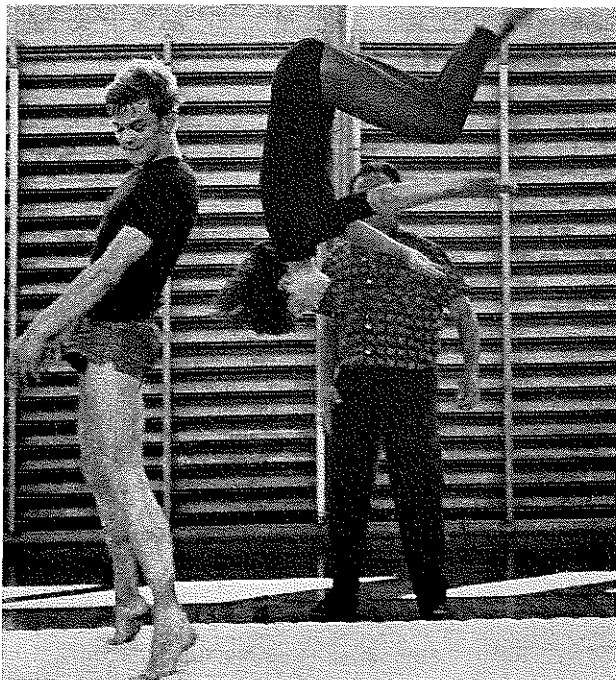
I fremtiden burde alt kunstnerisk arbejde begynde netop der: at give eleven tilladelse til at leve sig ind i stoffet for derigennem at opleve sig selv. Først så, ud af denne *hans egen „champ de travail“* kan han bringe oplevelsen til

udtryk. Alle tekniske færdigheder burde på samme måde udvikles og indøves på en sådan grundsubstans, i stedet for at blive podet på en endnu ikke moden, men af energi og skuespiller-vilje strutende elev. Hvor tit hører man ikke en lærer rose sin elev, at denne virkelig gør store fremskridt og at man nu snart kan regne med ham. Bag denne ros gemmer sig for det meste kun dette: at eleven nu udfylder den ham påtvungne skabelon, selv om den står i strid med hans individuelle skabelsestrang. For læremesteren lærer kun sin elev det han selv har lært hos sin lærer og denne hos sin.

Hist og her hører man sågar det formastelige, at en lærer forklarer sin elev, hvad der er smukt eller dårligt. Derved kan der opstå en dyb fejl i skuespillerens eller operasangerens personlighed, som er vanskelig at reparere – selvtiliden til det skabende, reproducerende talent er forstyrret. Selv en instruktør eller dirigent som tillader sig, på grundlag af de nu engang gængse „spille- eller sangregler“ at udbygge nye værker på samme nedarvede tradition, begår tit en

større fejl, end hvis han aldrig havde instrueret eller dirigeret. Man kan ene og alene tale om stilarter og efter bedste evne prøve at gøre sig fortrolig med de nye forfatters eller komponisters krav, for at opfylde disse helt. At klare sig i et nyt teater eller en ny opera overfor en nedarvet, støvet tradition kan føre til sådanne eksesser, som hændte i et kendt orkester, der nægtede at spille en komposition, som var sat sammen af små improvisationsstykker. En af de anførte grunde var, at man jo aldrig havde lært at improvisere og at værket til sidst mere ville ligne en „komposition for enkelte musikere“. Når man som orkestermusiker får en fast gage og dertil yderligere får lejlighed til at lære noget, kan man da ikke beklage sig over, at man ikke mere behersker denne i middelalderen fuldendt praktiserede gren af musikken.

Et andet tilfælde hændte ved en opera, hvor sangerinden ikke kendte forskellen mellem talesang og sangrecitativ, og hvor dirigenten fik medlidenhed med primadonnaens herlige stemme. Man blev enig om et kompromis, som var til



Carlo Colombaioni i arbejde med deltagerne. Foto Odin Teatret.

stor skade for kompositionen. Alt musik er kompromisløst!

Unge skuespillere, som medvirkede ved en opførelse af et værk, ville ikke indordne sig og kunne ikke lide at synge. De forklarede, at de var engageret for at tale. (Her må dog tilføjes, at det hændte ved et verdensberømt teater, og fra de erfarne skuespilleres side bemærkedes overhovedet ingen reaktion på alle nye intentioner, tværtimod slugte de alt med stor iver).

Dette og også andet bidrager til den kulturelle misere, som bemærkes ret hyppigt, og efter min mening specielt til den meget omtalte teaterkrise. Ganske vist påstår den ene og den anden, at publikum er en meget uberegnelig faktor. Dette er dog ikke almenlydigt. Må-

ske er publikum uberegnelig i sine reaktioner, for det aner nøjagtig, hvornår det bliver budt på et surrogat. Det aner det, men i de fleste tilfælde har tilskueren mistet dømmekraften, og han kan ikke sige, hvad der egentlig er forkert. Bedst kan man anskueliggøre det ved den store interesse for sport: sportsmanden må sætte sig helt og holdent ind for sin opgave og udfylde sin plads, og ve ham hvis han svigter. Publikum kender alle kneb, men også alle forcer og det lever meget mere med. I teatret i dag er det at høre og at se egentlig kun afledningsmanøvre, og den virkelige oplevelse er blevet til en dråbevis udlevering af kunstigt forarbejdede kulturvitaminer.

På et kort sommerkursus er det kun muligt at lære at erkende det efterstræb-

te mål, hver elev for sig og helt individuelt. Derefter kan man i et interesseret teamwork arbejde sig frem til dette mål og samtidig lægge grunden til en helt ny, selvstændig skaben.

Forudsætningen for at dette lykkes er, at deltageren kan hengive sig helt til arbejdet som sådan, og at han har viljen til at erkende sine evner og udvikle disse hensigtsmæssigt. Med andre ord: at bygge på de egne muligheder i stedet for kunstigt at skabe antikverede, ensidige skoler.

Dette synes mig at være en vej til at opfylde de enorme krav, som det nye teater og den moderne opera stiller, og for at kunne vise publikum et værk tro efter skaberens konceptioner.

Oplysninger om nordiske seminarer fåes ved henvendelse til:

Odin Teatret, Box 118, 7500 Holstebro, Danmark, Tlf. 07 - 4242 12

Sommarseminar 1968

Av JERZY GROTOWSKI

Stenogram vid Marc Fumaroli

Om ni kan göra det är det ingenting. Man måste överskrida motståndets gräns. Om ni inte går bortom det möjligas gräns är det ni gör onödigt.

Eliminera tankarna. Det är kroppen som bör tänka; tankarna utgör vid detta stadium av arbetet hindret.

Ni tror att man kan förstå saker och ting och sedan utföra dem. Ni tror att det räcker att göra saker och ting till hälften efter att ha förstått. Ni kallar detta att göra „en erfarenhet”. I själva verket nöjer ni er med att snudda vid. Ni fyller er brist på handling med „tankar”, „idéer”, förståelse. Allt detta resulterar i ett fundamentalt fel vad inriktningen beträffar; inom det skapande arbetet är det inte skapandets filosofi som faller utslaget utan handlingen. Viktigare än varje system, än varje teori.

Felet är att vilja förstå, analysera, och sedan göra.

Men det är inte bara detta. Ni söker sättet att uppnå resultatet med minsta möjliga omkostnader. Ni brukar omvägar med allt som liknar autentiskt arbete. I grund och botten skulle ni vilja ha fördelarna av resultatet utan att ha givit något annat än ett sken av arbete. Ni skulle vilja ha utan att detta ägande kostat er någon trötthet. Det är på sin höjd möjligt inom vardagslivets mer eller mindre förfälskade system. Så snart det gäller autentiskt skapande är det helt omöjligt. Att skapa förutsätter att man betalar med hela sitt väsen. Om ni verkligen inte vill betala på något annat sätt än med apkonster betyder det att ni fuskar med den utmaning som Konsten och livet självt utslungar åt er. Det är barnslighet. Avstå från att föra fram er som kandidater till Konstens kungarike och tillstå att ni är gjorda för barnträdgårdarna.

Att vara vuxen och engagera sig i det skapande arbetet med lättsinne, det är var ni önskar, men det är omöjligt. Vad ni föredrar är ett avslappnat arbete som ger sig självt absolution med ett charmerande leende, ett arbete från vilket

all ömsesidig grymhet, all ivrig bön efter Sanning skulle vara eliminerat. I era ögon är takten viktigare än sanningen. Goda relationer i arbetet, ett klimat av vänlighet och ömsesidig illusion. Men i synnerhet inte vetenskapen om vad som händer i kroppens inre. Idéer, vaga föreställningar i huvudet, och en upphetsning i händerna, fötterna och benen som inte har sin källa och sin impuls i ryggraden: det är vad ni gör, och det har ingenting med arbete att göra. I verkligheten imiterar ni arbetet, ni arbetar inte. Ni gör gester, men ingenting skiljer sig mera från gesten än handlingen.

Det viktigaste är att börja i kroppens inre, därifrån bör impulsen komma. Det viktigaste är alltså ryggraden, om den inte arbetar existerar inget arbete. Ty där finns ursprunget till alla nerver, till alla kroppens reaktioner.

Naturligtvis är detaljerna också viktiga. Ni lyckas ibland korrekt utföra plastiska detaljer. Men vad tjänar det till om den fundamentala impulsen fattas. Ni ger er inte. Ni bevarar er. Ni gör allt och till och med ett gott utförande av detaljerna för att undvika att GE ER; som följd därav är allt ljummet, fatt och till yttermera visso mera tröttande!

Man kan endast befria impulsen om man kämpar, och befriandet av impulsen gör kampen möjlig. Omöjligt att segra om man blir kvar i det ljumma. Ljumheten är först och främst denna frestelse att arbeta till hälften för att tänka och förstå med huvudet. Men ni får allt om ni besluter er för en Handling, en sann handling. Man bör ta risken även om man springer olyckan till mötes. Olyckor är oundvikliga under verkligt arbete. Men än sen, vi är väl inte barn längre?

Tröttheten skrämmar er. Men tröttheten, den stora tröttheten i invigelsens ögonblick är av godo, det är i detta ögonblick som skådespelaren som är blockerad av sina tankar får förmågan att mobilisera sina undermedvetna tillgångar; tröttheten är den medvetna energins trötthet, den kallar upp den under-

medvetna energin, den som sover oanvänd eller illa använd och som nu flödar till. Visst är tankemekanismerna blockerade, men källorna bryter fram. Och källorna bryter inte fram så länge de känner sig observerade. För att arbeta med hela sitt jag, dvs. för att komma fram till Handlingen, bör man alltså börja med att trötta ut sig. Så länge man ger sig själv karameller kan det inte finnas något autentiskt arbete. Ni är nästan „döda av trötthet”: det är nu som man inte får slappna för transfigurationen skall äga rum. Jag upprepar, ni måste veta vad ni vill, antingen vill ni uppnå skaparkraften eller också vill ni ha oartikulerade dockors leende och goda humör.

Till och med när ni utför detaljerna korrekt förblir ni oartikulerade dockor för att impulsen från djupet fattas. Ni arbetar inte verkligt. Det är fusk. Att göra vad man kan göra är att vagga sig i illusion. Men ni har ännu inte börjat! Man börjar att arbeta när man börjar att angripa motstånd, när man börjar överskrida sina egna gränser. Gränser, motstånd, vad betyder det? Kroppen. Kroppen skall absorberas, nej röras ända till trötthet. Man måste gå bortom tröttheten, gå bortom smärtröskeln, gå över det omöjliga. Då, men bara då, när alla kroppens tillgångar mobiliserats utan reserv, utan fusk, på andra sidan lidandets tröskel, kommer lidandet inte längre att vara nödvändigt och ni får belöningen, impulsen bryter fram.

Vad betyder detaljerna så länge som ni inte överskridit gränsen. Detaljerna har endast mening då impulsen finns, detaljerna är förmågan av impulsen, inte masken för frånvaron av impuls. I det ögonblick då risken visar sig måste man ge sig till risken, avstå från all självförsäkring för att uppnå det pris som är riskens belöning.

Jag observerade er medan ni arbetade under bröderna Colombaionis *) ledning: denna typ av övning innebär en viss akrobatisk inriktning och alltså en viss risk. Så snart ni var en smula trötta upp-

hörde ni att anstränga er. Ni ville bevara er. Ni accepterade att anstränga er en smula, och detta räckte för att fylla er med tillfredsställelse. Oh! titta, vår käre Jean har gjort ett hopp! Jag kunde inte undertrycka min irritation: inte en enda gång tog någon verkligen en risk. I sådana omständigheter är utveckling och framsteg omöjliga. Ni kan inte överskrida den tröskel som föregår impulsens uppdykande. Än en gång nöjde ni er med yttre, dekorativa rörelser utan relation med kroppen. Men hela kroppen är ett träd, ett träd som bör leva, och som inte lever av att vifta i luften med sina grenar. Det lever genom sina rötter, och dessa rötter finns i den lägre delen av ryggraden, varifrån den ursprungliga energin bryter fram, bland annat den sexuella energin. Därifrån utgår impulsen och grenar ut sig i alla lemmar. Men hela ryggraden är som en orm av sav som livar upp hela stammen och alla kroppens grenar. Det har ingenting att göra med uppdelade gester som brutna grenar. Ingenting att göra med conceptualismen som bara kan ge upphov till sådana uppstyckade gester. Man måste alltså verkligen konfrontera sig med svårigheten: återställa kroppens levande enhet.

Ingenting är mer främmande för vad jag undervisar än balletten, dansen: i dansörens arbete kämpar han mot rörelsens „kompensat“. Om någon gör en ovanlig rörelse med armen bör han hindra resten av kroppen att kompensera, att ge en kontrapuls och genom denna kompensation hjälpa till med rörelsen. Om han gör det kallar man detta på slang för „kompensat“ och hela effekten av armens rörelse är förstörd.

Var lem bör alltså leva ett autonomt och artificiellt liv, reglerat utifrån genom koreografin, som gör våld på den levande kroppens instinkt. Här gäller motsatsen till detta, och likväl är det ännu svårare.

Skådespelaren bör leva ett liv som är hela hans kropps liv. Detta kroppens liv springer fram från den punkt som jag kallar „korset“ och som finns längst ned i ryggraden.

För att få detta energicentrum att börja verka måste man göra alla detaljer i övningarna men göra dem i det man överskrida sina gränser.

Det finns två sorters spel: illusions-spelet grundat på härmandet. Gesterna börjar i handen, i extremiteterna, de är inte ett utblommande av den energi som springer fram ur kroppens centrum, från djupet av en själva. Och så finns det autentiska spelet, grundat på impulsen. Där finns också gester, men vid processens slut; där finns också reflexion,

självkritik, men efteråt, vid processens slut. Om man inte arbetar bortom modstånden är kroppen livlös: den nöjer sig med att vara spegeln och reflexen av ett liv utanför sig självt, reflexen av föreställningar formade av er eller någon annans hjärna, författaren, regissören. „Korset“ arbetar inte. Rygraden är dött trävirke. Impulsen existerar, den visar sig när man överskrider tröttheten och kroppens begränsningar, när det finns ett positivt svar på UTMANINGEN. Om ni vägrar inför utmaningen, till och med om ni bara låtsas att ta den, ingen impuls, inget liv. Ett lånat oäkta liv, en parodi på skapande.

Om ni fuskar med utmaningen dömer ni er till ett alternativ av slapphet eller till den blinda kraften, som är ännu en annan form och slapphet. I båda fallen, vägran att bjuda motståndet spetsen, vägran att överträffa sig själv. Slappheten liksom den blinda, oorganiserade kraften är ett slaknande, en flykt inför hindret.

Vad är meningen med dessa övningar? I vad kan de tjäna – som jag föreslagit – som utgångspunkt för ett skapande? I vilket fall som helst kan man inte göra övningarna och sedan i verket använda samma detaljer. Det skulle vara att använda stereotyper. Övningarna är just precis kompensatet till verket som skulle vara grundat på dem. Övningarna är platsen för en aktivitet, för en risk i den betydelse jag pekat ut. Det handlar om att befria sig från reflexen av livet. Verket: aktivt partitur förverkligat med passivitet. Som någon som ger sig, som underkastar sig, som inte bevarar sig. De detaljer som hör till verket bör visa sig i arbetets slutskede som ett resultat av arbetet.

Jag upprepar: det finns två inriktningar, den dålige skådespelarens, han som alltid spelar fragment, som är oförmögen att ta på sig hela processen. Han söker spontaneiteten, han imiterar spontaneiteten, han kommer därigenom mycket snabbt fram till automatismen. Alltid av samma skäl: inte vilja gå över motståndsbarrären.

Men om ni vill arbeta med alla detaljerna i det ni går över era gränser med fullt medvetande (vilket är motsatsen till conceptualiseringen) om ni tar upp den stora utmaningen, då blir ni inte bara belönade genom tillflödet av impulser utan också genom det plötsliga framträdandet av stora rytmer.

Dessa rytmer har ingenting att göra med de conceptuella rytmerna, inte heller med automatismen. Om man stannar kvar på den dåliga skådespelarens nivå framträder inga viktiga detaljer, inga verkligt skapande insatser. Han är oför-

mögen att skapa ett partitur, vilket den verkliga skådespelaren kan.

Var och en kan lära sig och utföra detaljerna i ett program. Om man tror att det är möjligt att bevara detaljer av detta slag, att fixera dem och trots detta befria impulsen är man bara en diletterant.

Man har då dekorerat det yttre och man tror för den skull att man bara behöver vänta för att festen skall börja i det inre.

Nej: det är förvisso nödvändigt att bevara detaljerna, att utföra dem med stor skärpa och på samma gång överskrida gränserna i det att man behåller elementen, med hela sitt jag överskrida vår kropps, vår krafts gränser, med hela sitt jag, utan förblindning, med medvetande och disciplin ända till dess att vi överträffar oss själva, ända tills vi överskridar gränserna för vårt motstånd, och finner en form av högre passivitet, sådan är METODEN; den är ingenting annat än detta, ingenting annat; vad övrigt, är receptet.

INTE FUSKA MED UTMANINGEN.

*) De båda bröderna Colombaioni och deras svåger Alberto Vitali är tre italienska cirkusclowner, i vars familj lazzio och akrobatiktraditionerna i Commedia dell'Arte gått i arv utan avbrott sedan 1700-talet. De har ofta arbetat med Dario Fo, och Eugenio Barba inbjöd dem till sitt seminarium för att demonstrera för professionella inom den skandinaviska teatern att Commedia dell'Arte innan den koloniserades av den dramatiska litteraturen framför allt var grundad på skådespelarnas fysiska virtuositet. Jfr. „Sanningen kommer inte fram utan grymhet“, redogörelse för seminariet 68 Barba-Grotowski i „Le Journal de Genève“, 30 augusti 1968.

Martin Esslin: „Det absurde Teater“. På dansk ved Ole Jacobsen og Rasmus Fischer. - 367 sider med illustrationer. Rasmus Fischers Forlag, København.

Martin Esslin er født i Budapest i 1918 og er i øvrigt bekendt for et større studie om de „absurde“s tilsyneladende antagonist, Bert Brecht „A Choice of Evils“ (London 1959). Siden 1963 har Esslin været chef for BBC's dramatiske afdeling. I 1961 udgav han det første større samleværk om den nye og tidssvarende form for teaterkunst, som i løbet af 1950'erne i mange måneder vendte op og ned på vore vante forestillinger om, hvad et teaterbesøg kunne byde på. Han kaldte sin bog „The Theatre of the Absurd“, og det er denne bog, der nu i ny og suppleret udgave foreligger på dansk. Tilføjelserne drejer sig fortrinsvis om de nye østeuropæiske dramatikere, der fornuftigvis er føjet ind i samleafdelingen „Parallerer og proselytter“.

Hovedfigurerne i bogen er i øvrigt Beckett, Adamov, Ionesco og Genet i denne rækkefølge, som fire markante enkeltbiografier, der alle er behageligt fri for skolemesterdomme om, hvem der nu er størst og betydningsfuldest. Tværtimod er det Esslins store styrke at være så vidt muligt objektiv og loyal, både over for den enkelte forfatters egenart og over for de mulige påvirkninger, der med en vis ret kan siges at give disse nye dramatikere et vist fællespræg. Sine egne velovervejede og meget instruktive kommentarer til denne nye teaterforms mulige filosofiske og teaterhistoriske baggrund har han med klædelig beskedenhed anbragt i et par afsluttende kapitler om „Den absurde Tradition“ (Nonsens-digtning, klovner og narre - f. eks. hos Shakespeare, Commedia dell'Arte, musichall, cirkus, stumfilmsfarcer etc. (Mærkeligt forøvrigt, at et teaterfænomen som Dario Fo overhovedet ikke nævnes!), „Det absurdes betydning“. (Mest om den filosofiske baggrund: Nietzsche, (Dostojevski), Camus, Artaud, Wittgenstein, Joyce, Brecht etc.) og endelig til slut en kort status: „Det absurde og derefter“.

Man kan være betænkelig ved samlebetegnelsen „Det absurde Teater“, ikke mindst fordi „absurd“ stadig for mange

også her i landet er ensbetydende med „meningsløs“ eller „uforståelig“ og dermed noget uvedkommende. Esslin er selv lidt i tvivl om denne etikette, også fordi den på en måde antyder en samlet bevægelse, hvor de respektive forfattere går frem efter et bestemt politisk eller ideologisk program. I forordet til denne nye udgave har han følt sig foranlediget til endnu en gang at understrege, at her kun er tale om visse mere eller mindre tilfældige fællestræk i nyere dramatik; de respektive forfattere kender knapt hinanden mere end af navn og gavn og står på ingen måde som en gruppe.

Pointen er nok, at den såkaldt absurde dramatik ganske enkelt afspejler en virkelighed, hvor Gud er mere eller mindre død, og hvor den halvreligiøse tro på kommunistiske, nazistiske, fascistiske eller andre ideologisk baserede tusindårer er blevet bragt i sund og naturlig tvivl - også hos menigmand - bl. a. takket være de faktiske resultater med verdenskrige, koncentrationslejre, latent gammelnationalisme og jødehad selv blandt de magter, der på papiret erklærer sig som de mest frisindede.

Her er tale om moderne kunstnere, der ud fra individuelle forudsætninger skilder deres forhold til vor absurde virkelighed så realistisk de nu kan. Men - i modsætning til f. eks. Brecht eller nyere halvdokumentariske og politisk engagerede forfattere - uden at vifte med patentløsninger ude i kulissen, uden at postulere budskaber til menneskehedens frelse, uden at docere og forklare efter tvivlsomme love.

Udover Esslins egne kildehenvisninger til mere væsentlige skrifter om emnet, er den danske udgave forsynet med en mindre bibliografi om Det absurde Teaters virkninger i Skandinavien; fuldkommen er den ikke, men altid en ledetråd. Alt i alt bør „Det absurde Teater“ anbefales for alle, der interesserer sig for moderne teater. Det er en uundværlig håndbog og en ypperlig inspirationskilde.

CHR. LUDVIGSEN

BØKER

„Drama och teater“ under redaktion af Egil Törnquist. 178 sider. 23,50 sv. kr. Almqvist & Wiksell, Stockholm.

Første publikation fra „Afdelingen for Dramaforskning“, der oprettedes i 1965, med bidrag fra de tre skandinaviske lande.

I sit lille forord beskriver Egil Törnquist, hvordan man i De store kulturlande (altså set fra vor skandinaviske synsvinkel; verden udenfor eksisterer ikke endnu), Tyskland, Frankrig, England og USA forsker på livet løs om drama og teater på universitetsplan med selvstændige lærestole. Også her i Skandinavien er vi ved at komme med; vi har lærestole i teaterhistorie i Stockholm og København; så småt pusles også med tangerende emner andre steder, bl. a. i Helsingfors, Åbo, Bergen, Oslo, Århus etc., hvad Törnquist dog ikke finder værd at bemærke.

Her gælder det oprettelsen af en selvstændig lærestol i emnet, Dramaforskning, 'någonstans i Sverige' det førende kulturland i Norden! Med så udmærket en redaktionskomité som anført skal det jo også nok lykkes (Gösta M. Bergman, Gunnar Brandell, Lennert Breitholtz, Ingvar Holm, Örjan Lindberger och Stig Torsslow: - Svensk Alt-Sammen). Det forekommer helt i Kalmar-Unionens ånd, når Törnqvist fremhæver, at „Den nordiske opplægningen har fremstått som helt naturlig“, og både nordmænd og danskere får da også lov til at bidrage til denne første offentlige publikation på Dramaforskningens vegne; hele 4 danske og en nordmand af ialt 11 medarbejdere, og så er de endda trykt på deres egne respektive sprog. Det tegner godt.

Hvad man måske mangler er en lidt nærmere definition på, hvad Dramaforskning egentlig er. Törnquist har tidligere i stencilerede skrivelser fra sin 'Afdeling for dramaforskning' mere tydeligt gjort rede for denne nye disciplin naturlige afgrænsning imod nabo-fag som teaterhistorie, litteraturhistorie, drama-

turgi, kunsthistorie etc. Hans definitioner burde have været optrykt her. Men muligvis har idéen været at lade sagen tale for sig selv ved hjælp af de 11 bidrag, hvoraf så læseren kunne udtrække en passende fællesnævner.

Udvalget er ret broget fra et tidligere upubliceret Georg Brandes-manuskript om moderne fransk dramatik fra foråret 1872 ved Henning Fenger til en lille opsats om Ingeborg Bachmanns hørespil „Der gute Gott von Manhattan“ af Gunnilla Bergsten; fra Roderick Rudlers undersøgelser over Ibsen som sceneinstruktør i Bergen i begyndelsen af 1850-erne til Svend Erichsens lille afhandling om 'instruktion og spillestil fra Racine til Talma'.

Strindberg spørger naturligvis flere steder, både i Carl-Olof Gierows eksempelsamling om „Moiré på scenen, om den dramatiske nødvendighed“, i Carl Reinhold Smedmarks opsats om „Hemsö-boerna“ og i Sven Delblancs studie over Strindbergs forhold til mad og kærlighed. Redaktøren selv præsenteres med en lille instruktiv skildring af O'Neills arbejdsvaner; Tage Hind giver en førstehåndsintrouktion til den russiske teatermand, Evreinov, der ville reetralisere teater i opposition bl. a. imod Stanislavskij; Thure Stenström leverer en redegørelse for Camus' „Caligula"s tilblivelseshistorie, og Torben Krogh skriver om „Det kgl. Teaters Bibliotek“ og hvad det indeholder af særligt interessant kilde-materiale.

Stort set er emnerne holdt inden for den traditionelle begrænsning for gængs litteratur- og teaterhistorie, bortset fra Tage Hinds indlæg, der jo drager russisk teaterhistorie ind i billedet. Det er de Store Kulturlande, d.v.s. vesteuropæiske, set fra skandinavisk synsvinkel. Så heraf ser man ikke noget om, hvad Dramaforskning specielt går ud på. Endda kunne de fleste herværende artikler udmærket være trykt i allerede eksisterende litterære tidsskrifter. – Den store fordel for en drama- og teaterinteresseret er selvfølgelig at kunne få sådanne artikler samlet et sted. Men det er bemærkelsesværdigt, at man, bortset fra Svend Erichsens og Torben Kroghs artikler, udelukkende beskæftiger sig med store dramatikere (i litterær forstand) og taler så lidt om udøvende teaterfolk; vi er nærmere ved litteraturhistorien end ved teaterhistorien med denne form for teaterforskning efter indholdet at dømme.

Man vil næppe i den næste udgave af denne påskønnelsesværdige publikation kunne finde f.eks. en afhandling om Commedia dell'Arte (fordi der ikke findes litterære tekster til denne teaterform) eller store teaterfolks selvstændige ytringer om deres job som formidlere af tekster til scenisk realisation. Kort sagt er her mere tale om 'drama' end om 'teater', hvilket nok også er meningen.

Men bogen kan varmt anbefales for alle, der interesserer sig for emner af denne art. Her er tale om førstehånds litte-

rært-dramaturgiske undersøgelsesresultater som regel i let læst form, også for almindelige læsere. Man savner en klar linie fra udgiverens side, men nyder de enkelte artikler hver for sig som bidrag til videreforskning omkring dramaets og teatrets historie.

Chr. L.

Pierre Biner: **Le Living Theatre**. 206 s., 48 ill. La Cité Editeur, Lausanne.

En historiografisk oversigt over The Living Theatre, beriket med hittil ukjente materialer fra teatrets eget arkiv og med bibliografi og discografi. Skrevet av teatermedarbeideren ved Journal de Genève.

Françoise Kourilsky: **Le Théâtre aux Etats-Unis**. 71 s., 16 ill. La Renaissance du Livre, Bruxelles.

Trykt i Le Théâtre Populaire 52 og 53. Et letlest essay som er en god introduksjon til amerikansk teater fra 20-årene helt fram til 1966.

Raymonde Temkine: **L'Entreprise théâtrale**. 496 s. Editions Cujas, Paris.

En nøyaktig analyse av teaterstrukturen i Frankrike utfra dets organisasjons- og desentralisasjonserfaringer. Et dokument som avslører forsøkene og motsetningene i (den manglende) kulturpolitikken i Frankrike i løpet av de siste 20 år. Et uunnværlig verk for enhver som interesserer seg for kulturpolitikk.

Interscena 67

Review of Scenography and Theatre Technique.
Published four times yearly by the Institute of Scenography.
Praha 2, Vinohradská tr. 2, CSSR.
Edited by Miroslav Kouril and Premysl Maydl.

Collaborators: Ackerman (Great Britain), Akimov (URSS), Allio (France), Bablet (France), Badenhäusen (GFR), Burian (USA), Cselenyi (Hungary), Darie (Cuba), Feher (USA), Grotowski (Poland), Gussman (GDR), Hont (Hungary), Kunin (URSS), Leblanc (France), Nono (Italy), Otto (Switzerland), Perten (GDR), Polieri (France), Svoboda (CSSR), Unruch (GFR), Veinstein (France), Villiers (France).

Distributed in Scandinavia by Odin Teatret, 7500 Holstebro, Danmark.

Illustrationerne

i dette nummer af Teatrets Teori og Teknikk er velvilligt ydet af:

Aalborg Stiftstidende

✧

Christian Christensen & Co.

Holstebro

✧

Fyens Stiftstidende

✧

Teaterchef Palle Granditsky

Upsala Stadsteater

✧

Jyllands - Posten

✧

Holstebro Klichéanstalt

✧

Holstebro Landmandsbank

✧

Nationaltheatret, Oslo

Teatrets Teori og Teknikk er en nordisk publikasjon redigert av Odin Teatret og utgitt av Odin Teatrets Forlag. Dets mål er å presentere og analysere materialer om teatrets strukturelle elementer: pedagogisk utdanning, skuespillerteknikk, estetiske og tekniske retningslinjer innenfor regi og scenografi, det sceniske rommet og andre aspekter ved teatret (sosiologi, psykologi).

Artiklerne er på dansk, norsk og svensk.

TTT vil utkomme 2-3 gange om året, både i tidsskrift- og bok-form. Det kan fåes hos de største bokhandlere, eller kan bestilles direkte hos Odin Teatrets Forlag, box 118, 7500 Holstebro, Danmark. Prisen vil variere ifølge stoffets omfang.

- TTT 1:** Jerzy Grotowski, Jacques Polieri. (Utsolgt).
- TTT 2:** Stanislavskis metode av fysiske handlinger, Toporkov, Korzeniewski, Bentley. Kr. 11,25.
- TTT 3/4:** Antonin Artaud, S. I. Witkacy. (Utsolgt).
- TTT 5:** Dramatikeren som iscenesætter i sin egen tekst. Chr. Ludvigsen, Roger Blin, Samuel Beckett, S. Melson, Jean Genet. Kr. 11,25.
- TTT 6:** Myten om Commedia dell'Arte. D'Amico, Cecchini, Barbieri, Perrucci, Gherardi, Riccoboni, Goldoni, Gozzi, Meyerhold, Ievreinov, Vakhtangov, Strehler, Fo. Kr. 11,25.
- TTT 7:** (i bokform): Jerzy Grotowski: **Towards a Poor Theatre** (på engelsk). Den polske regissør redegjør her for sin metode, trening og æstetik. 262 s., 97 ill. Kr. 51.
- TTT 8:** Pedagogikk. Brook, Marowitz, Chaikin, Dullin, Jovet, Rodio, Grotowski. Kr. 17.

DAGBLADET: **Olav Dalgard:** „Jeg vil på nytt oppmode alle teaterfolk å sikre seg dette utmerkede tidsskriftet – seinere kan det bli vanskelig å få tak i de første numrene.”

POLITIKEN: **Jørgen Leth:** „Nu er der på ny anledning til at komme ud over den tilfældige snak om teater, som herhjemme noget misvisende kaldes teaterdebat. Der er endelig kommet et teatertidsskrift, som beskæftiger sig professionelt med teatrets muligheder i dag.”

STOCKHOLM TIDNINGEN: „Barbás egen teater har alle möjligheter att ge norsk teater en ny livlighet, och det råder ingen tvekan om att hans tidskrift fyller ett tomrum”.

ORIENTERING: **Jens Bjørnboe:** „Paradoksalt nok gir nettopp dette teknisk-teoretiske tidsskriftet en påminnelse om at teater er noe som har med kulturlivet og åndslivet å gjøre – ikke bare med annonser, publikumsfrieri, pop, stjernedyrkelse, publisitet og penger.”

NYA PRESSEN: „En tidskrift av mer djupgående art än Dialog är den samnordiska, i Norge utkommande „Teatrets Teori og Teknikk” ... Tidskriften är planerad som en orientering för fackfolk och „kulturmedvetna” personer med starkt teaterintresse. Den utkommer med några häften i året och är redan av samnordiska och ekonomiska orsaker värd all stöd.”

BERLINGSKE TIDENDE: **J. K.:** „I sin første årgang kunne det ny nordiske teatertidsskrift „Teatrets Teori og Teknikk” virke meget sekerisk, skønt man måtte respektere dets konsekvente linie: at fremlægge materiale til en drøftelse af det moderne teatrets faglige og tekniske problemer på iscenesættelses- og skuespillerkunstens område.”

MORGENPOSTEN: **Barthold Halle:** „Men for oss i Norge, som sårt savner et miljø for eksperimentelt teaterarbeid, er det uhyre viktig med informasjoner – særlig når de er eggende og provoserende som stoffet er i „Teatrets Teori og Teknikk”. Vi venter på neste nummer med spenning og glede.”

INFORMATION: **H. B. L.:** „Linjen er klar fra første nummer: Ingen litterære svinkeærinder, men grundigt illustrerende behandlinger af tidens eksperimenter med skuespil kunsten og de sceniske udtryksmuligheder.”

ARBEIDERBLADET: **Pavel Fraenkl:** „Tidsskriftet kan åpne nye, helt ukjente horisonter for alle teatermennesker her i landet.”

SYDSVENSKA DAGBLADET: **Ulf Gran:** „I oförtjänt obemärkthet utkommer den betydelsesfulla teatertidsskriften „Teatrets Teori og Teknikk”. Lyckligt fri från ambitionen att publicera sista skriket och obetydliga modepersoners åsikter undersöker den nordiska teatertidsskriften envist grundvalarna i modern teater. En informativ facktidsskrift, som genom ämnesval och grundlighet emellertid fungerar även provokativt.”

FRIHETEN: **Martin Nag:** „Det er litt av en bragd at Eugenio Barba nå har klart å realisere sin kongstanke om et internordisk spesialtidsskrift for teaterfolk, men ikke „mer” spesialisert enn at alle lidenskapelige teaterelskere vil kunne finne stoff å ha nytte og utbytte av.”

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

TTT