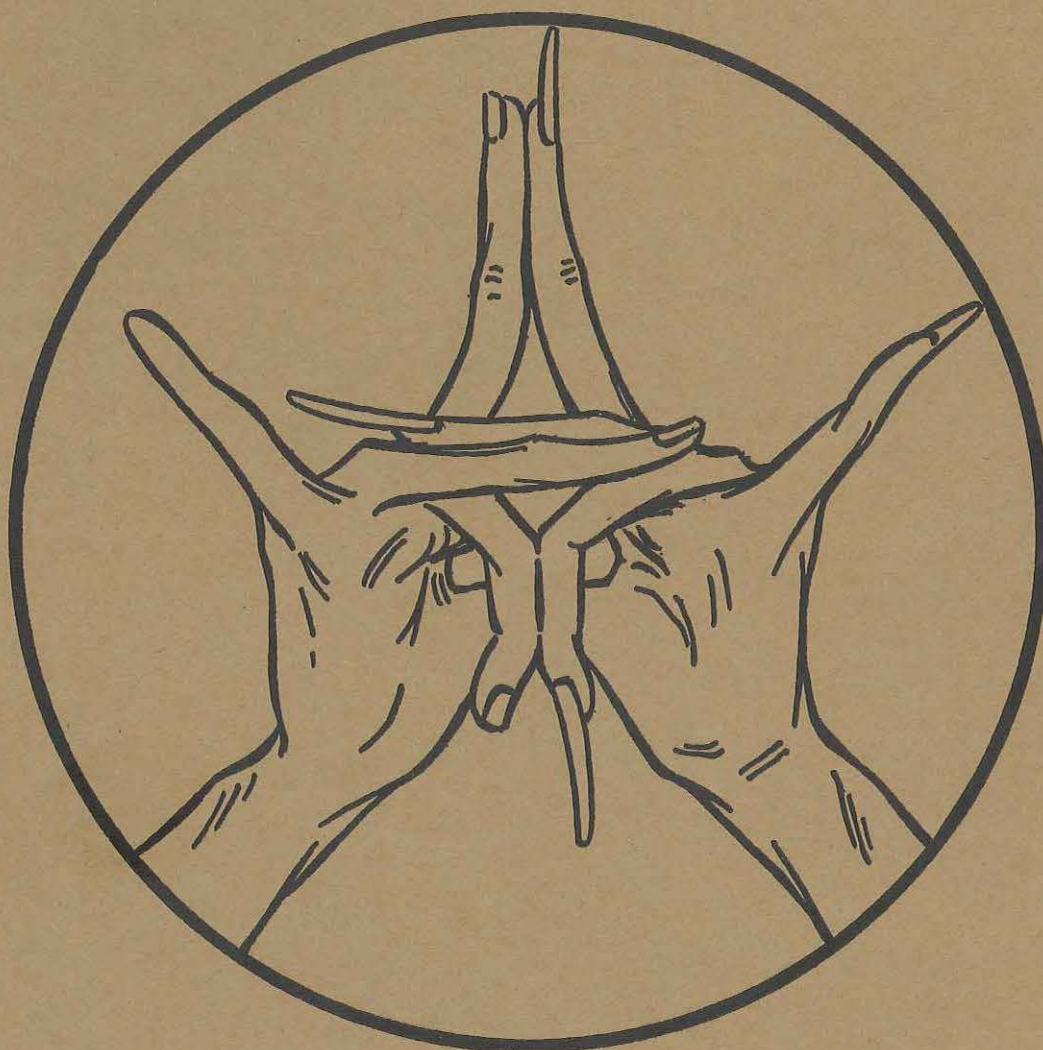


TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK
NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 9 - 1969

Udgivet af ODIN TEATRETS FORLAG



DET SCENISKE SPRÅK SKUESPILLEREN OG ÜBERMARIONETTEN

KLEIST · CRAIG · DECROUX · BARRAULT · LECOQ · NONO · BABLET · MAZZUCCO

Holstebro Landmandsbank A-S

en vestjydsk bank - for fremtiden

ILLUSTRATIONERNE

i dette nummer af TEATRETS TEORI OG TEKNIKK er
velvilligt ydet af:

Aalborg Stiftstidende

Fyens Stiftstidende

Jyllands-Posten

Holstebro Klicheanstalt

Dir. J. Møller Kristiansen, Holstebro Garnspinderi

Politiken

TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

NORDISK TEATERTIDSSKRIFT

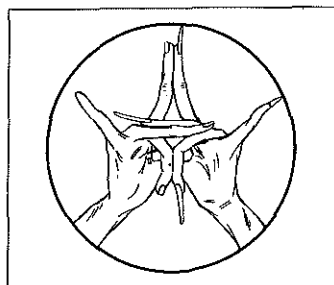
Ansv. redaktør: Eugenio Barba

Redaktionssekretær: Hanne Birgitte Jensen

Oversættelse ved:

Marianne Ahrne
Atle Toftegård
Uffe Harder
Birgit Solmer Bennetzen
Lis Plætnér
Gösta Oswald
Mogens Kobbemagel

TTT TEATRETS TEORI OG TEKNIKK
NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 8 - 1988
Udgivet af ODIN TEATRETS FORLAG



DET SCENISKE SPRÅK
SKUESPILLEREN OG ØVERMARIONETTEN
KLEIST - CRAIG - DECROUX - BARRAULT - LECOQ - NONO - BARLETT - MAZZUCCO

Omslaget:

Tegning af Mudras, symbolske
håndstillinger i balinesisk teater,
udført af Tyra de Kleen
og udgivet i Mudras auf Bali
© Fo'kwang-Verlag GHBH.

Redaktion, ekspedition og annoncer:

Odin Teatrets Forlag, box 118,
DK-7500 Holstebro, Danmark,
tlf. (07) 42 42 12,
tlg.adr. TELABOR.
Bank: Holstebro Landmandsbank.

Teatrets Teori og Teknikk udgives af
Odin Teatrets Forlag.
© Odin Teatrets Forlag.

INDHOLD

Heinrich von Kleist Om Marionetteater	s. 2
Edward Gordon Craig Skådespelaren och Övermarionetten	s. 4
Denis Bablet Gordon Craigs Über-Marionett	s. 16
Etienne Decroux Gordon Craig Bemærkninger om mimen Analyse af taleskuespillerens brug af mimen Om berettigelsen af undervisning i kropslig mime på teatrenes elevskole Prolog til Toreadoren	s. 20 s. 23 s. 24 s. 26 s. 27
Jean-Louis Barrault Om mimekunsten	s. 28
Jacques Lecoq Fra mimen til teatret	s. 33
Roberto Mazzucco Dario Fo: Italienskhed og frihed	s. 36
Göran O. Eriksson Dario Fo's politiske teater	s. 42
Luigi Nono Ransagelsen - en teater-musik-oplevelse med Weiss og Piscator	s. 43
ANMELDELSER	
Det absurde teater og Jesu forkyndelse - Johannes Sløk	s. 45
Skabende dramatik - Sv. Møller Nicolaisen og Elsa Olenius	s. 45
Det levende drama - Eric Bentley	s. 46
The Empty Space - Peter Brook	s. 46
Ingmar Bergman på teatern - Henrik Sjögren	s. 46
Le Théâtre Expérimental - André Veinstein	s. 47
Grotowski - Raymonde Temkine	s. 47
World Theatre - Bamber Gascoigne	s. 47

Om marionetteater

AV HEINRICH VON KLEIST

Heinrich von Kleist (1777-1811). Tysk dramatiker född i en öst-preussisk militärfamilj, forlöd tidligt hæren till fordel för beskäftigelse med litteratur och filosofi. Hans første stykke *Die Familie Schroffenstein* udkom i 1793 og betegnedes som lovende, et mere ambitiøst forsøg Robert Guiscard stod ikke mål med hans ønsker og Kleist brændte derfor manuskripterne, kun et enkelt fragment blev tilbage. *Der Zerbrochene Krug* 1808 regnes sammen med *Der Prinz von Homburg* blandt de bedste komedier skrevet på tysk. Kleist begik selvmord i 1811.

Under min vistelse i M. vintern 1801 träffade jag en kväll, i en trädgård som var öppen för allmänheten, herr C.; han var sedan kort tid tillbaka anställd som premiärdansör vid stadens opera och gjorde utomordentlig lycka hos publiken.

Jag sade honom, att jag var förvånad över att redan upprepade gånger ha sett honom på en marionetteater, vilken hade uppförts på torget och förlustade gemene man med små dramatiska burlsker, utfyllda med sång och dans.

Han försäkrade mig, att dessa dockors pantomimiska konst beredde honom stort nöje, och stack inte under stol med att en dansör, som ville utveckla sig, kunde ha mycket att lära av dem.

Då detta yttrande genom det sätt på vilket det framfördes, tycktes mig vara mer än ett infall, slog jag mig ner hos honom för att närmare ta del av de grunder, på vilka ett så besynnerligt påstående kunde stödja sig.

Han frågade mig, om jag verkligen inte hade funnit vissa rörelser hos dockorna, särskilt hos de mindre, mycket graciösa.

Jag kunde inte förneka att det förhöll sig så. En grupp av fyra bönder, som i rask takt dansade en runddans, hade inte en Teniers kunnat återge mer behändigt.

Jag gjorde mig underkunnig om mekanismen i dessa figurer och hur det var möjligt att dirigera de enskilda lederna och deras fästpunkter så som rörelsernas rytm eller dansen krävde, utan att ha myriader trådar i fingrarna?

Han svarade, att jag inte fick föreställa mig det som om maskinisten ställde och drog i var led för sig under de olika momenten av dansen.

Varje rörelse, sade han, har en tyngdpunkt; det skulle vara nog att styra denna, i figurens inre; lederna, vilka ingenting annat vore än pendlar, skulle helt mekaniskt och av sig själva följa med, utan något som helst ingrepp.

Han tillfogade, att denna rörelse var mycket enkel; att varje gång tyngdpunkten rördes, i en rät linje, lederna strax beskrev kurvor; och att det hela, om man så bara helt tillfälligt ryckte i det, ofta råkade i ett slags rytmisk rörelse, som liknade dans.

Denna anmärkning tycktes mig först kasta något ljus över det nöje han hade påstått sig finna på marionetternas teater. Emellertid anade jag inte på långt när de konsekvenser som han senare skulle dra därur.

Jag sporde honom huruvida han trodde, att maskinisten som skötte dessa dockor själv var dansör eller åtminstone måste ha ett begrepp om det sköna i dansen?

Han genmälte, att ifall en syssla, sedd från sin mekaniska sida, vore lätt, så följde därav ingalunda, att den kunde bedrivas utan känslighet.

Den linje tyngpunkten har att beskriva, var visserligen mycket enkel och, som han höll för troligt, i flesta fall rät. I de fall, da den utgjorde en kurva, föreföll lagen för dess kurva-

tur åtminstone vara av första eller högst andra ordningen; och även i detta senare fall endast elliptisk, vilken form av rörelse överhuvud var den naturliga för den mänskliga kroppens ytterpunkter (på grund av lederna) och följaktligen inte krävde någon större konst av maskinisten att utföra.

Däremot var denna linje, från en annan sida sett, något synnerligen hemlighetsfullt. Ty den var ingenting mindre än vägen för den dansandes själ; och han tvivlade på att den kunde upptäckas på annat sätt än genom att maskinisten själv försatte sig i marionettens tyngdpunkt, det vill med andra ord säga: dansade.

Jag invände att jag fått det intrycket, att dennes syssla vore något tämligen själlöst, ungefär som att dra veven till ett positiv.

»Ingalunda«, svarade han. »Snarare förhåller sig rörelserna hos hans fingrar till de därpå fästa dockornas rörelser på ett ganska konstfullt och invecklat sätt, ungefär som tal till sina logaritmer eller asymptoterna till hyperbeln«.

Emellertid trodde han, att även detta sista decimalbråk av ande, som han talat om, kunde avlägsnas från marionetterna, deras dans fullkomligt spelas över i händerna på mekaniska krafter och frambringas medelst en vev, så som jag hade tänkt mig saken.

Jag uttryckte min förvåning över den uppmärksamhet han ägnade denna för hopen uppfunna avart av en skön konst. Icke blott så att han höll en högre utveckling för möjlig: han syntes rentav själv sysselsatt därmed.

Han log och sade att han tordes påstå, att om en mekaniker ville tillverka en marionett efter de fordringar han tänkte ställa upp, så skulle han med en sådan framföra en dans, vars make varken han eller någon annan skicklig dansör i samtiden, Vestris själv ej undantagen, vore i stånd att uppnå.

»Har ni«, frågade han, då jag tigande slog ner blicken, »har ni hört talas om de där mekaniska benen, som engelska konstnärer förfärdigar åt olyckliga, som har mist sina egna ben?«

Jag förnekade det: några dylika hade jag aldrig skådat.

»Det var synd«, genmälte han, »ty om jag talar om för er, att dessa olyckliga människor dansar med dem, så är jag nästan rädd för att ni inte tror mig.« – »Vad«, sade jag, »dansar?« – »Deras rörelseförmåga är visserligen begränsad, men de som kan utföra försiggår med ett lugn, en lätthet och ett behag som slår varje tänkande människa med häpnad.«

Jag yttrade i skämtsam ton, att han ju på detta vis hade funnit sin man. Ty den konstnär som var kapabel att tillverka ett så märkvärdigt ben, skulle otvivelaktigt också kunna sätta ihop en hel marionett i enlighet med hans fordringar.

»Hurudana«, frågade jag, då han å sin sida en smula förlägen slagit ned blicken, »hurudana är då dessa fordringar, som ni tänker ställa på hans konstfärdighet?«

»Av intet annat slag«, svarade han, »än det man kan finna

redan här: jämnmått, rörlighet, lätthet – allt bara i en högre grad; och i synnerhet en mera naturenlig anordning av tyngdpunkterna».

»Och den fördel som denna docka skulle äga framför levande dansörer?»

»Fördelen? Först och främst en negativ, min förträfflige vän, nämligen den att den aldrig någonsin gjorde sig till. – Ty tillgjordhet uppstår, som ni vet, när själen (vis motrix) befinner sig på någon annan punkt än rörelsens tyngdpunkt. Då nu maskinisten med sin metalltråd eller sitt snöre helt enkelt inte behärskar någon annan punkt än denna, så är alla övriga leder – något som de bör vara – döda, rena pendlar, och följer blotta tyngdlagen; en förträfflig egenskap som man förväntas söka hos större delen av våra dansörer.

Se bara på P., fortsatte han, »när hon spelar Daphne och, förföljd av Apollon, ser sig om efter honom; själen sitter i korsryggen på henne; hon böjer sig som om hon skulle gå av, som en najad av Berninis skola. Se på den unge F., när han står som Paris bland de tre gudinnorna och räcker äpplet åt Venus: själen sitter faktiskt (det är förskräckligt att se) i hans armbåge.

Dyliga missgrepp», tillade han avslutningsvis, »är oundvikliga, sedan vi har ätit från kunskapens träd. Men paradiset är tillbommat och keruben bakom oss; vi måste ta oss runt världen och se om det måhända inte finns någon bakdörr som står öppen».

Jag skrattade. – Förvisso, tänkte jag, kan inte anden där förirra sig, varest det inte finns någon. Jag märkte dock, att han hade ännu mer på hjärtat och bad honom att fortsätta.

»Därtill», sade han, »har dessa dockor den fördelen, att de är antigrava. Om materiens tröghet, denna egenskap som mest av alla strävar dansen emot, vet de intet, emedan den kraft som lyfter dem upp i luften, är större än den som håller dem kvar vid jorden. Vad skulle inte vår goda G. ge för att vara sextio skålpund lättare eller för att få hjälp av en motsvarande vikt vid sina entrechats och piruetter! Dockorna behöver, liksom älvorna, bara marken till att snudda vid och ge ny fart åt lemmarna, hejdade ett ögonblick; vi behöver den att vila på och hämta oss efter dansens ansträngning: ett moment, som uppenbarligen inte är dans i och för sig och med vilket man inte kan ta sig annat före än att det mesta möjliga upphäva det.»

Jag sade att han, hur skickligt han än drev sin paradox, aldrig någonsin kunde övertyga mig om att en mekanisk leddocka skulle besitta mer behag än en människokroppens byggnad.

Han genmälte, att det var helt simpelt omöjligt för människan att ens i detta avseende tävla med leddockan. Endast en gud kunde här mäta sig med materien; och detta var den punkt där den ringformade världens bågge ändrar grep in i varandra.

Jag blev alltmer förvånad och visste inte, vad jag skulle svara på så besynnerliga teser.

Det verkade, efter vad han sade – i det han tog en pris snus – som om jag inte tillräckligt uppmärksam hade läst tredje kapitlet i första Mosebok; och den som inte kände till denna första period av all mänsklig bildning, men den kunde man egentligen inte tala om de följande, och ännu mindre om den sista.

Jag sade att jag nog så väl visste vilka rubbningar i människans naturliga grace som medvetandet ställer till med. En ung man ur min bekantskapskrets hade bara genom en iakttagelse, så att säga inför mina egna ögon, förlorat sin oskuld och trots alle tankemödor aldrig mera återfunnit dess paradiset. – Dock, tillade jag, vilka slutsatser kan ni dra ur detta?

Han frågade mig vad jag åsyftade för händelse.

»För omkring tre år sedan», berättade jag, »badade jag tillsammans med en ung man, vars gestalt utmärktes av en sällspord täckhet. Han kunde vara ungefär i sitt sextonde år och lät bara högst ofullständigt ana de första spåren av fåfänga, framkallade av kvinnornas ynnest. Det föll sig så att vi strax förut i Paris hade sett ynglingen som drar en skärva ur foten; avgjutningen av statyn är känd och återfinns i de flesta tyska samlingar. Nu blev han oförmodat påmind om den, då han i samma ögonblick som han satte sin fot på bänken för att torka den, kastade en blick i en stor spegel; han log och talade om sin upptäckt för mig. I själva verket hade jag i just samma ögonblick gjort samma upptäckt; men om det var för att pröva säkerheten i den grace som var honom egen eller för att en smula förebygga hans fåfänga, så skrattade jag och svarade – han såg nog i syne! Han rodnade och lyfte foten för andra gången för att visa mig; men som man lätt kunnat förutse, misslyckades försöket. Han höjde förvirrad foten för tredje och fjärde gången och väl ytterligare tio gånger: förgäves! han var ur stånd att åter utföra samma rörelse – ja, rent ut sagt, de rörelser han gjorde hade ett så komiskt drag, att jag hade svårt att hålla tillbaka ett skratt. –

Från och med den dagen, liksom från detta ögonblick, förgick en obegriplig förändring med den unge mannen. Han begynte stå framför spegeln dagarna i ända, och förlorade undan för undan sin charm. Ett osynligt och ogripbart tvång tycktes lägga sig som ett järnnät om hans åtbörders fria spel, och när ett år förgått, stod inte ett spår mer att finna av den älsklighet som förr hade fröjdade de människors ögon, vilka omgav honom. Än i dag lever alltid någon, som var vittne till denna besynnerliga och olyckliga tilldragelse och kunde bekräfta den ord för ord, såsom jag har skildrat den».

»Med anledning av detta», sade herr C. vänligt, »måste jag berätta en annan historia för er; ni kommer lätt att begripa hur den hör hit.

Under min resa till Ryssland vistades jag en tid på ett lantgods, tillhörigt herr von G., en livländsk adelsman, vars söner på den tiden ivrigt övade sig i fäktning. I synnerhet den äldre, som nyss återkommit från universitetet, var en riktig virtuos och utmanade mig på florett, då jag en morgon befann mig på hans rum. Vi fäktade; det hände likväl, att jag var honom överlägsen; hans lidelsesfullhet bragte honom i förvirring; nästan varje stöt jag utdelade, träffade, och hans florett flög till slut in i vrån. Halvt skämtsamt, halvt sårad sade han, i det han tog upp floretten, att den hade funnit sin överman; men allt här i världen finner sin, och framdeles skulle han föra mig till de mina. Bröderna skrattade högt och ropade: »Fråmåt, framåt! Ner i vedboden!» och därmed tog de mig vid handen och förde mig till en björn, som deras far lät dressera på gården.

Då jag förvånad steg fram till björnen, stod den på bakbenen med ryggen lutad mot en påle, vid vilken den var tjudrad, med högra ramen lyftad till slag och såg mig i ögonen: det var hans gardställning. Jag visste inte om jag drömde, då jag såg en sådan motståndare framför mig. »Nå, stöt ni bare!» sade herr v. G. »och försök om ni kan få in någon på honom». När jag hade hämtat mig något från min förvåning, föll jag ut med mitt vapen mot björnen; denne gjorde en kort rörelse med ramen och parerade stöten. Jag försökte lura den med finter, björnen rörde sig inte. Jag föll åter ut med sällsynt skicklighet och skulle ofelbart ha träffat en människas bröst: björnen gjorde en kort rörelse med ramen och parerade stöten. Nu var jag i nästan samme läge som unge herr v. G. Björnens allvar bidrog till att bringa mig ur fattningen, stötar och finter växlade om, jag dröp av svett: förgäves! Det var inte bara det att björnen, såsom den förnämligaste fäktaren i världen, parerade alla mina stötar; på finter

Skådespelaren och övermarionetten

AV EDWARD GORDON CRAIG

Denne artikel er taget fra: *On the Art of the Theatre* af Edward Gordon Craig. Udgivet som Mercury Books 1962 © William Heinemann LTD.

Edward Gordon Craig (1872-1966) var søn af den berømte engelske skuespillerinde Ellen Terry og gennem hende blev selveste Henry Irving en slags stedfader for ham. Super-historiske Shakespeare-forestillinger i samtidens stil blev børnelærdom for ham og måske netop derfor blev han senere i stand til at reagere så radikalt imod hele det ydre apparat, der stod til det naturalistiske teaters rådighed.

Parallelt med schweizeren Adolphe Appia (1862-1925) - som han i begyndelsen slet ikke kendte - formulerede han et nyt anti-naturalistisk syn på teaterkunsten, hvor skuespilleren blev sat i centrum, mens dekorationer etc. fik et mere neutralt stiliseret præg, hvor lysvirkninger, farver og flader angav stemningen.

Skønt han efter alt at dømme var en udmærket skuespiller og iscenesætter, blev hverken hans rolleregister eller egne iscenesættelser mangfoldige. Lige efter år 1900 satte han en del stykker iscene, Stanislavskij inviterede ham til Moskva i 1912 for at sætte »Hamlet« op på »Kunstner-Teatret« i en næsten kubistisk ydre indramning og Johs. Poulsen lokkede ham i 1926 til Det Kgl., hvor han skabte rammen om en nyopsætning af Ibsens »Kongsemnerne«. (Det er til dato dansk teaters mest bemærkelsesværdige indsats i dette århundredes internationale teaterhistorie).

Fremdeles er Craig mest berømt for sine skrifter, dekorationsudkast (han var en udmærket tegner) og alt det han dermed satte igang. Mest betydningsfuld er »The Art of the Theatre« (1905), der i 1911 kom i udvidet form under titlen »On the Art of the Theatre«, samt tidsskriftet »The Mask«, som han personlig udgav, illustrerede og redigerede i perioden 1908-1929. Samtidigt havde han andre tidsskrifter løbende, »The Page«, »The Marionette« plus enkelte iscenesættelser og en skuespillerskole i Firenze en kort tid omkring 1913. - I sine senere år var han bosat i Vence ved Rivieraen, hvor han kom til at overleve mange af dem han havde inspireret som f. eks. Copeau, Artaud, Dullin, Stanislavskij, Reinhardt, Jessner, Meyerhold, Tairov, Isadora Duncan. Men Craig-eleven, Barrault lever endnu.



Gordon Craig som gammel teaterpatriark i Corbeil (Frankrig) 1948

»FOR ATT RÄDDA TEATERN MÅSTE TEATERN FORSTÖRAS, SKÅDESPELARE OCH SKÅDESPELERSKOR MÅSTE ALLA DÖ AV PEST . . . DE GÖR KONSTEN OMÖJLIG.« -

ELEONORA DUSE: STUDIER I DE SJU KONSTERNA,
ARTHUR SYMONS (CONSTABLE, 1900).

Det har alltid diskuterats om Skådespeleri är en konst eller inte, och följaktligen om skådespelaren är Konstnär eller någonting helt annat. Föga tyder på att denna fråga skulle ha stort sinnet hos de ledande tänkarna i någon period, men det finns mycket som bevisar att de, om de hade valt att närma sig detta ämne som lämpligt för allvarligt övervägande, skulle ha behandlat det med samma undersökningsmetod som användes då man reflekterade över Musik- Skalde- Arkitektur- Skulptur- och Målarkonsterna.

Å andra sidan har det i vissa kretsar förekommit många heta argument om detta ämne. De som deltagit i dem har sällan varit skådespelare, mycket sällan teaterfolk alls, och alla har de utvecklat en hög grad ologisk hetta och mycket litet kännedom om ämnet. Argumenten mot att skådespeleri skulle vara en konst och skådespelaren en konstnär är för det mesta så oförnuftiga och så personliga i deras avsky för skådespelaren att jag tror det är av den orsaken som skådespelarna inte brytt sig om att ta del i diskussionen. Därför

(och det gör ingen fåktare i världen honom efter) inlät han sig överhuvud inte: öga för öga, som kunde han läsa min själ däri, stod han, med ramen lyftad till slag, och när mina stötar inta var allvarligt menade, så rörde han sig inte.

Tror ni på den historien?»

»Absolut«, instämde jag av fullaste hjärta, »vem som än berättade den, så trovärdig är den; hur mycket mer inte er!«

»Nå, min förträfflige vän«, sagde herr C., »sålunda har ni tillgång till allt som behövs för att begripa mig. Vi ser, att i den mån reflexionen i den organiska världen fördunklas och försvagas, behaget i den framträder desto mera strålände och härskande. - Men liksom två linjers genomskärning på den ena sidan av en punkt, efter genomgången genom det oänd-

liga plötsligt åter inställer sig på andra sidan, eller liksom bilden i en konkav spegel, efter att ha avlägsnat sig ut i det oändliga, plötsligt åter uppträder tätt framför oss: så infinner sig även, när kunskapen så att säga har passerat oändligheten, åter behaget, så att det på samma gång och renast framträder i den mänskliga kroppsbyggnad, som antingen äger intet medvetande alls eller ett oändligt, det vill säga i marionetten eller i guden.«

»Följaktligen«, sade jag en smula förstrött, »måste vi på nytt äta av kunskapens träd för att återfalla i tillståndet av oskuld?»

»Utan tvivel«, svarade han, »det är sista kapitlet om världens historia«.

kommer nu regelbundet detta kvartalsangrepp på skådespelaren och hans fina kall; angreppet slutar vanligen med att fienden drar sig tillbaka. I regel är det litterära eller privata gentlemen som fyller fiendens led. På grundval av att de har sett teater i hela sitt liv, eller på grundval av att de aldrig sett teater i hela sitt liv, angriper de av någon anledning som de bäst själva känner till. Jag har följt dessa regelbundna angrepp från säsong till säsong, och de tycks för det mesta springa ur irritation, personlig fiendskap eller högfärd. De är ologiska från början till slut. Min avsikt här är inte att förena mig med något sådant försök; jag skulle bara vilja framställa för er vad som tycks mig vara logiska fakta i ett egendomligt fall, och jag tror att dessa inte tillåter någon som helst dispyt.

Skådespeleri är inte någon konst. Det är därför inte korrekt att tala om skådespelaren som en konstnär. Ty slumpen är konstnärens fiende. Konst är den exakta antitesen till det pandemonium, det onda andars tillhåll som skapas genom att många tillfälligheter tumlar om varandra. Konst kommer endast genom planläggning. För att göra ett konstverk, vilket som helst, är det alltså klart att vi bara får arbeta med de material med vilka vi kan kalkylera. Människan tillhör inte dessa material.

Människans hela natur strävar efter frihet; därför bär hon i sin egen person beviset på att hon är oanvändbar som **material** till Teatern. På grund av att man i den moderna teatern använder mäns och kvinnors kroppar **som deras material** är allt som presenteras där av tillfällig karaktär. Skådespelarens kropps handlingar, uttrycket i hans ansikte, ljuden från hans röst, är alla prispivna åt hans känslors vindar: dessa vindar som för alltid måste blåsa runt konstnären, som rör honom utan att få honom att tappa balansen. Men vad skådespelaren beträffar är han **besatt** av känsla; den griper hans lemmar och rör dem dit den vill. Han måste lyda dess minsta vink, han rör sig som någon i en vanvettig dröm eller som någon som är från sina sinnen, han vacklar hit och dit; hans huvud, hans armar, hans fötter, om de inte i högsta grad är utom hans kontroll, är så svaga genom att stå emot hans passioners ström att de är redo att svika honom i vilket ögonblick som helst. Det tjänar ingenting till för honom att försöka resonera med sig själv. Hamlets lugna direktiv (drömmarens, inte logikerns direktiv för övrigt) kastas för vinden. Hans lemmar vägrar och vägrar än en gång att lyda hans förnuft i det ögonblick känslan blir varm, medan sinnet hela tiden skapar den heta som skall sätta eld på känslorna.

På samma sätt som med hans rörelse förhåller det sig med hans ansiktsuttryck. Sinnet som kämpar och för ett ögonblick lyckas att röra ögonen eller ansiktsmusklerna dit det vill; sinnet som i några korta ögonblick lyckas få ansiktet till full underkastelse sveps plötsligt åt sidan av känslan som blivit het genom sinnets handlande. Ögonblickligen, snabbt som blixten, och innan sinnet hunnit skrika och protestera har den heta passionen berövat sig skådespelarens uttryck. Det skiftar och förändras, vacklar och vänder, det jagas av känslan från skådespelarens panna mellan ögonen och ned till munnen; nu är han helt i känslans våld och ropar till den: »Gör vad du vill med mig!» Hans uttryck rusar i vilt uppror hit och dit, och sel »Ingenting kommer av ingenting.» Samma sak med hans röst som med hans rörelser. Känslan spräcker skådespelarens röst. Det svänger om röst så att den deltar i sammansvärjningen mot hans sinne. Känslan arbetar på skådespelarens röst, och han ger intryck av motstridiga känslor. »Det tjänar ingenting till att säga att känslan är gudarnas ande och att det är just vad konstnären siktar till att frambringa; först och främst är det inte sant, och även om det vore

helt sant så kan varje vilsegången och tillfällig känsla inte vara av värde. Vi ser alltså att skådespelarens sinne har mindre makt än hans känsla, eftersom känslan kan segra över sinnet och vara med om att förstöra det som sinnet skulle frambringa; och när sinnet blir känslans slav följer därav att slump efter slump ständigt måste dyka upp. Vi har alltså kommit fram till detta: att känslan är det som först och främst skapar och sedan förstör. Konsten kan, som vi sagt, inte tillåta några tillfälligheter. Vad som skådespelaren ger oss är alltså inte ett konstverk; det är en serie slumpmässiga beaktelser.

I början användes inte människokroppen som material i Teaterkonsten. I början ansågs inte mäns och kvinnors känslor passande att ställa ut inför allmänheten. En elefant och en tiger i arenan passade smaken bättre då det gällde att framkalla spänning. Den passionerade kampen mellan elefanten och tigern ger oss all den spänning vi kan få från den moderna scenen, och den ger oss den oförfälskad. En sådan utställning är inte brutalare, den är mer delikat, mer human; ty det finns ingenting skändligare än att män och kvinnor skulle släppas lösa på en plattform så att de skulle få visa det som konstnärer vägrar att visa om det inte är beslöjat, i den form som deras sinnen skapar. Hur det kom sig att människan någonsin lät sig övertalas till att ta den plats som tills dess hade varit djurens är inte svårt att gissa.

Mannen med större lärdom möter mannen med större temperament. Han tilltalar honom ungefär på följande sätt: »Du har det mest fantastiska ansiktsuttryck; vilka magnifika rörelser du har! Din röst är som fågelsång; och vad ditt öga blixtrar! Vilket ädelt intryck du ger! Du liknar nästan en gud! Jag tycker alla människor borde få klart för sig vilket under som finns hos dig. Jag skall skriva ett par ord som du skall säga till folket. Du skall stå inför dem och säga mina rader precis som du vill. Det kommer säkert att bli fullständigt riktigt.»

Och mannen med temperamentet svarar: »Är det verkligen så? Tycker du att jag uppträder som en gud? Det är första gången jag någonsin har tänkt på det. Och tror du att jag om jag uppträder för folk kunde göra ett intryck på dem som kunde vara dem till glädje och fylla dem med entusiasm?» »Nej, nej, nej,» säger den intelligente; »inte alls genom att uppträda; men om du har något att säga kommer du verkligen att ge stort intryck.»

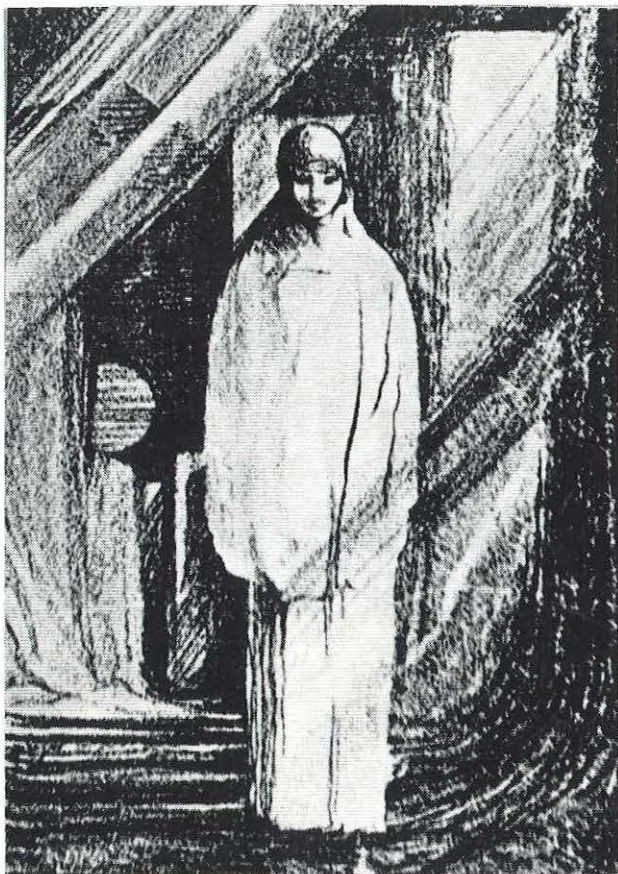
Den andra svarar: »Jag tror det kommer att bli lite svårt för mig att säga dina rader. Det vore lättare att bara visa mig och säga någonting instinktivt som: 'Jag hälsar alla människor!' Jag känner kanske att jag skulle kunna vara mera mig själv om jag handlade på det sättet.» »Det är en utmärkt idé,» svarar frestaren, »din idé: 'Jag hälsar alla människor!' På det temat skall jag sätta ihop, ja ett eller tvåhundra rader; du är exakt den som behövs för att säga de raderna. Du har själv föreslagit mig det. Hälsningar! Är vi överens då om att du gör det här?» »Om du vill så,» svarar den andre med godmodig brist på förnuft och utomordentligt smickrad.

Och så börjar komedin med författaren och skådespelaren. Den unge mannen uppträder inför massan säger raderna, och då han säger dem är det en utsökt reklam för den litterära konsten. Efter applåderorna glömmar man snabbt den unge mannen; man förlåter honom t.o.m. det sätt han sagt raderna på; men eftersom det var en ny och originell idé på den tiden fann författaren det inbringande, och kort därefter fann andra författare att det var utmärkt att använda snygga och livliga män **som instrument**. Det spelade ingen roll för dem att instrumentet var en mänsklig varelse. Fastän de inte kände till hur man skulle stänga av instrumentet, kunde de spela grovt

på det och fann det användbart. Och därför har vi idag den egendomliga bilden av en människa som nöjer sig med att utsäga en annans tankar, som denna andra har givit form åt på samma gång som han visar upp sin person för publik. Han gör det för att han är smickrad; och fåfänga – vill inte resonera. Men hela tiden och hur länge världen än varar kommer människans natur att kämpa för frihet och revoltera mot att bli gjord till slav eller till ett medium för att uttrycka någon annans tankar.

Det hela är verkligen mycket allvarligt, och det tjänar ingenting till att skjuta det åt sidan och protestera och säga att skådespelaren inte är medium för någon annans tankar och att han skänker liv åt författarens döda ord; ty även om detta var sant (sant kan det inte vara), och även om skådespelaren enbart skulle presentera de idéer han själv skulle sätta ihop så skulle hans natur fortfarande vara förslavad; hans kropp skulle vara tvungen att bli slav till hans sinne; och det är, som jag har visat, vad en frisk kropp vägrar att bli. Därför är människokroppen, av den orsak jag har givet, **genom sin natur** ytterst oanvändbar som material för någon konst.

Jag är helt medveten om den generaliserande karaktären i detta konstaterande; och eftersom det angår levande män och kvinnor, vilka som klass betraktat alltid kommer att älskas, måste mera sägas om jag inte skall sära oavsiktligt. Jag vet mycket väl att vad jag här har sagt inte ännu kommer att



Über-Marionette. »En gravyr föreställande en »Über-Marionette«, utförd 1907-1908, har fångat hela mystiken och den drömliga oåtkomligheten i dessa väsenden som lever i Craigs fantasi. I en hellång, vitt kostym med en blus som går upp i halsen, en hätta i en vitt och med ett kinesiserande ansikte med ett fjärran leende fremtonar gestalten som en av Watteaus figurer ur den italienska maskkomedin, en Pierrot eller Giles. Men Craigs Über-Marionette står där mot en bakgrund av abstrakta skärmar, »screens« i ljus och skugga, och ljusknippen faller snett ned mot figuren.«
Gösta M. Bergman i Den moderna teaterns genombrott 1890-1925, Bonniers Förlag, 1966.

skapa en utvandring av alla skådespelare från alla teatrar i världen och driva dem in i sorgliga kloster där de kommer att skratta under återstoden av sitt liv med Teaterkonsten som det viktigaste ämnet för roande konversation. Som jag har skrivit förut kommer Teatern att fortsätta att växa och skådespelare kommer att fortsätta i några år till med att hindra dess utveckling. Men jag ser ett smyghål genom vilket skådespelarna i sinom tid kan fly från det slaveri de befinner sig i. De måste skapa åt sig ett nytt slags skådespeleri, som till största delen består av symbolisk gest. Idag **personifierar** och tolkar de; i morgon måste de **representera** och tolka; och den tredje dagen måste de skapa. På detta sätt kan stilen komma tillbaka.

Idag personifierar skådespelaren en viss person. Han skriker till åskådarna: »Se på mig; jag låtsas nu vara den och den, och jag låtsas nu göra det och det,« och sedan fortsätter han med att **imitera** så exakt som möjligt det som han sagt att han skall **indikera**. Han är t.ex. Romeo. Han talar om för publiken att han är kär och han går vidare till att visa det genom att kyssa Julia. Detta gör anspråk på att vara ett konstverk; det görs anspråk på att detta är ett intelligent sätt att framkasta en tanke på. Varför – varför, det är precis som om en målare skulle måla en bild av ett djur med långa öron på väggen och sedan skriva under det: »Detta är en åsna.« De långa öronen gjorde det tydligt nog skulle man tycka, utan inskriptionen, och så mycket kan varje tioåring. Skillnaden mellan tioåringen och konstnären är att konstnären är den som genom att rita vissa tecken och former skapar ett intryck av en åsna: och den störste konstnären är den som skapar intrycket av åsnans hela genus, dess **ande**.

Skådespelaren tittar på livet som en fotograferingsapparat: och han försöker göra en bild som kan rivalisera med ett fotografi. Han drömmer aldrig om att hans konst t.ex. skulle vara en konst liknande musikens. Han försöker reproducera Naturen; han tänker sällan på att uppfinna med hjälp av Naturen, och han drömmer aldrig om att **skapa**. Som jag sade, det bästa han kan göra då han vill fånga och överföra det poetiska i en kyss, hetian i en strid, dödens lugn, är att slaviskt kopiera på ett fotografiskt sätt – han kysser – han slåss – han lägger sig ned och mimar död – och när man tänker på det, är då inte allt detta fruktansvärt dumt? Är det inte en fattig konst och en fattig skicklighet som inte kan förmedla anden och essensen i en idé till publiken utan bara kan visa en konstlös kopia, en facsimil av tinget i sig? Dette är att vara imitator, inte konstnär. Detta är att göra anspråk på släktskap med buktalaren.¹⁾

Det finns ett talesätt för scenen om skådespelaren som »verkligen kommer in i en roll«. Ett bättre uttryck vore att han »kommer helt ut ur rollen.« »Vad då,« ropar den hetlevrade och blixtrande skådespelaren, »skall det inte finnas kött och blod i denna er teaterkonst? Inget liv?« Det beror på vad ni kallar liv, signor, när vi använder ordet i samband med konstens idé. Målaren menar någonting ganska annorlunda än det aktuella då han talar om liv i sin konst, och andra konstnärer menar vanligen någonting väsentligen andligt; det

¹⁾ »Och när därför en av dessa pantomimherrar som är så skickliga att de kan imitera allt kommer till oss och erbjuder att visa sig och sin poesi så kommer vi att falla ned och dyrka honom som en ljuv och helig och underbar varelse; men vi måste också tala om för honom att i vår Stat tillåts sådana som han inte att existera; lagen tillåter dem inte. Och därför kommer vi då vi smört honom med myrra och satt en girland av ylle runt hans huvud att leda honom bort till en annan stad. För vi kommer för vår själs hälsas skull att anställa historieberättaren som är en grovare och strängare poet, som bara kommer att imitera de virtuosas stil och kommer att följa de modeller vi föreskrev i början när vi började uppfostra våra soldater.« – PLATON. (Eftersom hela passagen är för lång att trycka här hänvisar vi läsaren till **Republiken**, Bok III, sid. 395).

är bara skådespelaren, buktalaren eller djuruppstopparen som när de talar om att få liv i sitt verk tänker på en aktuell och livsliknande reproduktion, något bullersamt i sin lockelse, och det är av denna orsak jag säger att det vore bättre om skådespelaren kunde komma ut ur rollen helt och hållet.

Om någon skådespelare läser detta, finns det då inget sätt på vilket jag kan få honom att förstå den befängda absurditeten i denna hans villfarelse, denna tro att han bör sikta på att göra en verklig kopia, en reproduktion? Skall jag anta att en sådan skådespelare är med mig här då jag talar, och jag inbjuder en musiker och en målare att förena sig med oss. Låt dem tala. Jag har haft nog av att tyckas racka ned på skådespelarens arbete av triviala motiv. Jag har talat så här för att jag älskar Teatern, och för att jag hoppas och tror att en fantastisk utveckling inom kort kommer att resa upp och förnya det som fattas inom Teatern, och jag hoppas och tror att skådespelaren kommer att bidra med sin kraft och sitt mod för att hjälpa till med denna förnyelse. Min attityd gentemot hela saken missförstås av många inom Teatern. Det anses vara *min* attityd, bara min; i deras ögon tycks jag vara en ensstaka grälmakare, en pessimist som gruffar; en som är trött på någonting och försöker förstöra det. Låt därför de andra konstnärerna tala med skådespelaren, och låt skådespelaren försvara sig så gott han kan, och låt honom lyssna till deras mening vad konstfrågor beträffar. Vi sitter här och talar, skådespelaren, musikern, målaren och jag. Jag som representerar en konst som är skild från alla dessa skall förbli tyst.

Medan vi sitter här rör sig samtalet först om Naturen. Vi är omgivna av vackra böljande kullar och träd, stora och höga snötäckta berg i fjärran; runtomkring oss otaliga delikata ljud från Naturen som rör sig – Liv. »Vad vackert,« säger målaren, »vad vacker meningen med allt detta är!« Han drömmer om det nästan omöjliga i att förmedla till sin duk det fulla jordiska och andliga som finns runt honom, ändå går han detta till mötes som en man vanligen gör med det allra farligaste. Musikern ser ned i marken. Skådespelarens blick är en inåtvänd och personlig blick på sig själv. Omedvetet njuter han av att uppleva sig själv medan han representerar huvudpersonen, centralfiguren i en verkligt bra scen. Han går med stora steg genom området mellan oss och utsikten, sveper fram i en halvcirkel, och betraktar det fantastiska panoramat utan att se det, bara medveten om en sak, om sig själv och sin attityd. Naturligtvis skulle en skådespelerska stå där blyg i Naturens närvaro. Hon är bara en liten varelse, en liten pittoresk atom; för vi vet att hon är pittoresk i varje rörelse, i den suck som vi andra nästan inte hör men som förmedlar till hennes publik och henne själv, att hon är där, »lilla jag«, i närvaro av den Gud som skapat henne och allt annat sentimentalt nonsens. Vi är alltså alla här, och sedan vi intagit våra naturliga attityder, fortsätter vi med att ställa frågor till varandra.

Och låt oss för en gångs skull föreställa oss att vi verkligen är intresserade av att höra allt om den andres intressen och hans arbete. (Jag försäkrar att detta är mycket ovanligt och att sinnesegoism, den högsta formen av dumhet, innesluter mängden som säger sig vara konstnär ganska tätt i en liten fyrkantig låda.) Men låt oss ta det för säkert att det finns ett allmänt intresse; att skådespelaren och musikern vill lära sig någonting om målarkonsten; och att målaren och musikern vill förstå från skådespelaren vad hans arbete består av och om och varför han anser det vara konst. För här skall de inte gå som katten kring het gröt utan säga vad de tänker. Eftersom de endast söker efter sanning har de ingenting att frukta; de är alla bra människor, goda vänner, inte tunnhudade, de kan ge och ta emot slag.



Skitse til *Elektra* af von Hofmannsthal, 1905.

»Säg,« frågar målaren, »är det sant att du innan du kan spela en roll rätt måste känna känslorna hos den karaktär som du representerar?«

»Tja, ja och nej, det beror på vad du menar,« svarar skådespelaren. »Först måste vi kunna känna och sympatisera med och även kritisera en karaktärs känslor; vi ser på det från avstånd innan vi går in närmare; vi samlar så mycket som möjligt från texten och vi erinrar oss alla känslor som kan passa att visa fram för den här rollen. Sedan vi många gånger har omordnat och valt de känslor som vi anser vara av vikt övar vi oss på att återskapa dem inför publik; och för att kunna det måste vi känna minsta nödvändiga, ju mindre vi känner i själva verket, desto fastare grepp har vi om vårt ansiktsuttryck och vårt kroppsliga uttryck.«

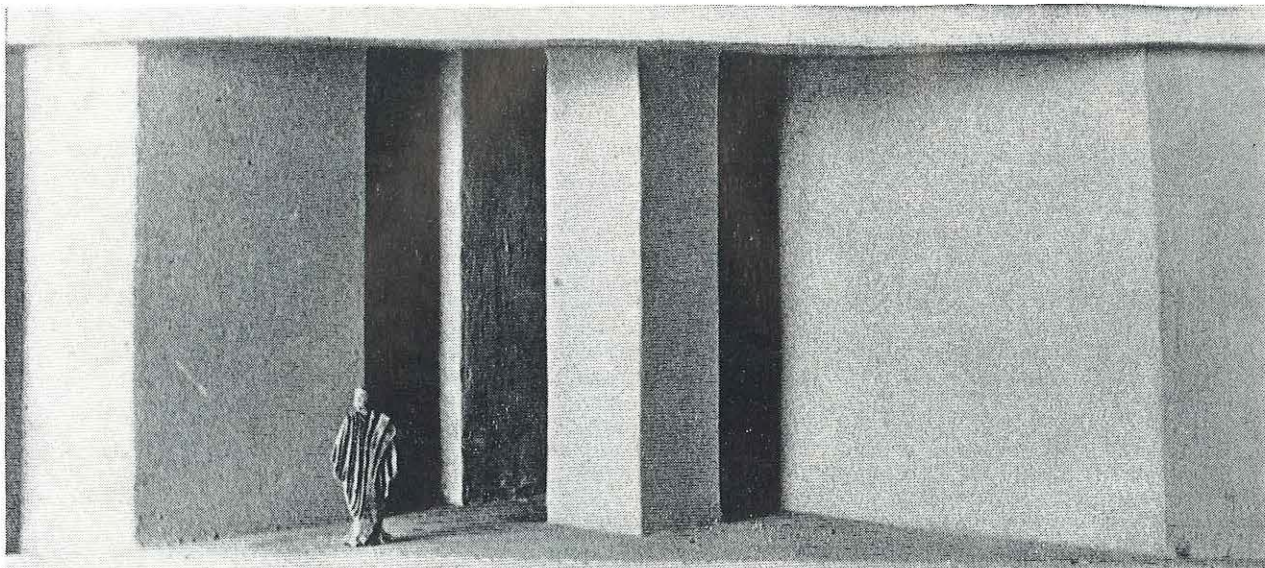
Med en gest av genial otålighet reser sig konstnären upp och går fram och tillbaka. Han hade väntat sig att hans vän skulle säga att det inte hade någonting alls att göra med känslor och att han kunde kontrollera sitt ansikte, sina drag, sin röst, allt, precis som om hans kropp varit ett instrument. Musikern sjunker djupare ned i sin stol.

»Men har det aldrig funnits en skådespelare,« frågar konstnären »som tränat sin kropp så från topp till tå att den skulle kunna svara på hans sinnes arbete utan att ens tillåta känslorna att vakna? Säkert måste det ha funnits någon skådespelare, säg en på tio miljoner, som gjort detta?«

»Nej,« säger skådespelaren med emfas, »aldrig, aldrig; det har aldrig funnits en skådespelare som nått ett sådant tillstånd av mekanisk perfection att hans kropp **absolut** var slav till hans sinne. Edmund Kean i England, Salvini i Italien, Rachel, Eleonora Duse, jag tänker på dem alla, och jag upprepar, det har aldrig funnits en sådan skådespelare eller skådespelerska som ni beskriver.«

Här frågar konstnären: »Då medger ni att det skulle vara ett perfekt tillstånd?«

»Ja, naturligtvis! Men det er omöjligt; kommer alltid att vara



E. G. Craig, Hamlet (model) Kunstnerteatret, Moskva, 1911. Hver scene i Hamlet havde en opstilling af skærme, som fyldte hele scenebilledets baggrund. Skærmene var lavet af nøgne sammensatte plader i kun to farver – en neutral cremefarve og guld.

omöjligt,« utropar skådespelaren; och han reser sig – nästan med en känsla av lättnad.

»Det är detsamma som att säga att det aldrig funnits en perfekt skådespelare, att det aldrig funnits en skådespelare som inte förstört sin föreställning en, två, tio gånger, ibland hundra gånger under en kväll? Att det aldrig funnits och aldrig kommer att finnas en skådespelarprestation som kunde kallas nästan perfekt?»

Som svar frågar skådespelaren snabbt: »Men har det någonsin funnits en målning eller någon arkitektur eller något musikstycke som kan kallas perfekt?»

»Utan tvivel,« svarar de. »De lagar som kontrollerar våra konster gör något sådant möjligt.« »En målning t.ex.« fortsätter konstnären, »kan bestå av fyra linjer eller av fyra hundra linjer, placerade i vissa positioner; den kan vara så enkel som möjligt, men det är möjligt att göra den perfekt. Det vill säga, jag kan först välja det som skall utgöra linjerna; jag kan välja vad jag skall placera dem på: jag kan betrakta detta så länge jag vill; jag kan ändra det; sedan, i ett tillstånd fritt från upphetsning, hast, besvär, nervositet – ja i vilket tillstånd som helst som jag väljer (och naturligtvis förbereder jag, väntar på och väljer jag också detta) – kan jag sammansätta dessa linjer – så här – nu är de där de skall vara. Då jag har mitt material kan ingenting annat än min egen vilja flytta eller ändra dem; och min vilja är som jag sagt helt under min kontroll. Linjen kan vara rak eller böjd; den kan vara rund om jag vill, och det är ingen risk för att jag då jag vill göra en rak linje kommer att göra en krokig, eller för att jag då jag vill göra en krokig kommer att ha fyrkantiga bitar i den. Och när det är färdigt – avslutat – undergår det ingen förändring utom tidens som slutligen förstör det den önskar.«

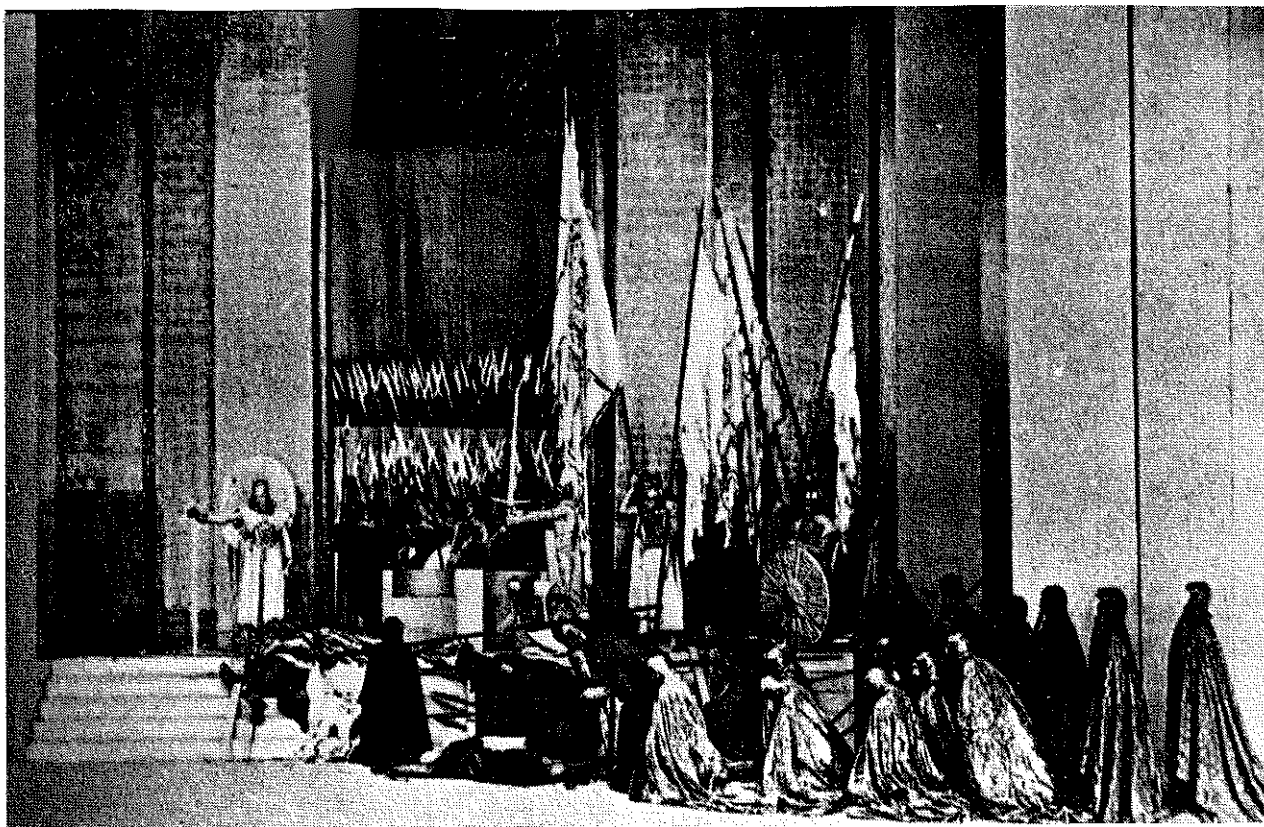
»Det är någonting ganska fantastiskt,« svarar skådespelaren; »jag önskar det vore möjligt i mitt arbete.«

»Ja,« svarar konstnären, »**det är någonting mycket extraordinärt**, och det är det som jag anser utgöra skillnaden mellan en intelligent framställning och en tillfällig eller slumpmässig. Den mest intelligenta framställningen är ett konstverk. Den slumpmässiga framställningen är ett verk av turen. När den intelligenta framställningen når sin högsta möjliga form blir den ett verk av stor konst. Och därför har jag alltid

ansett, fast jag kan ha fel, att ert arbete inte är konst till sin natur. Det vill säga, (och ni har själv sagt det) att varje framställning ni gör i ert arbete är föremål för varje tänkbar förändring som känslan väljer att ställa till med. Det som ni tänker i ert sinne tillåter Naturen inte kroppen att fullfölja. I själva verket har er kropp som fått övertaget över er intelligens många gånger på scenen helt och hållet drivit bort intelligensen. En del skådespelare tycks säga: 'Vad ligger det för värde i att ha sköna idéer? Till vad nytta skall mitt sinne tänka ut en fin idé, en fin tanke så att min kropp, som är så helt utom min kontroll, skall kunna förstöra den? Jag kastar sinnet överbord och låter min kropp lotsa mig och pjäsen igenom;' det tycks mig att det finns något slags klokhet i en sådan skådespelares ståndpunkt. Han raglar inte mellan två ting som strider mot varandra i honom. Han är inte ett dugg rädd för resultatet. Han ger sig i kast med det som en man, ibland också en smula som en kentaur; och kastar bort all vetenskap, all försiktighet, allt förnuft, och resultatet är att publiken blir på gott humör, och det betalar de gärna för. Men här talar vi om något annat än utmärkt humör, och fastän vi applåderer skådespelaren som visar fram en sådan personlighet, känner jag att vi inte får glömma att vi applåderar hans personlighet, det är **honom** vi applåderar åt, inte åt vad han gör eller hur han gör det; det har ingenting alls med konst att göra, absolut ingenting att göra med konst, kalkyl, planering.«

»Ni är då en vänlig människa,« skrattar skådespelaren glatt, »som säger mig att min konst inte är någon konst! Men jag tror jag förstår vad ni menar. Ni menar, att innan jag går in på scenen och innan det börjar bli frågan om min kropp är jag konstnär.«

»Nå ja, ni är det, ni råkar vara det eftersom ni är en mycket dålig skådespelare; ni är förfärlig på scenen, men ni har idéer, ni har fantasi, ni är snarast ett undantag, skulle jag vilja säga. Ni har berättat för mig hur ni skulle vilja spela Richard III; vad ni skulle vilja göra; vilken egendomlig atmosfär ni skulle sprida över det hela; och det som ni berättat för mig, det har ni sett i pjäsen, och det ni har upfunnit och lagt till är så anmärkningsvärt, så följdriktigt i sin tanke, så distinkt och klart i formen, att ni **om** ni kunde förvandla er kropp till en maskin eller till ett dött material som lera; och



E. G. Craig Hamlet (sidste scene) i hans egen iscenesættelse på Kunstnerteatret, Moskva, 1912. »Hele Hamlet's tragedie grunder i hans isolation. Og årsagen til denne isolation er hoffet, den falske verden. Det eneste menneske han føler sig knyttet til er hans mor, hun ville gerne komme ham i møde, men et eller andet hindrer hende deri. Og i dette forgyldte hof, i denne skinverden må man ikke have individuelle forskelle som i et realistisk stykke. Nej, her hviler alt på en eneste masse. Som de hos de gamle mestre i malerkunsten forskellige ansigter måtte være malet med et eneste penselstrøg og med en eneste farve.« G. CRAIG.

om den kunde lyda er i varje rörelse hela tiden den stod inför publiken ;och om ni kunde sätta Shakespeares dikt åt sidan – skulle kunna göra ett konstverk av det som finns i er. Ty då skulle ni inte bara ha drömt, ni skulle ha utfört med perfektion; och det som ni hade utfört skulle kunna repeteras gång efter annan utan så mycket skillnad mellan gångerna som mellan två ettöringar.»

»Ah,« suckar skådespelaren, »ni ställer upp en fruktansvärd bild inför mig. Ni skulle vilja bevisa för mig att det är omöjligt för oss att någonsin tänka på oss själva som konstnärer. Ni tar från oss vår finaste dröm och ger oss ingenting i stället för den.«

»Nej, nej, det är inte min sak att ge er det. Det är er sak att finna. Säkert måste det finnas lagar som ligger till grund för Teaterkonsten precis som det finns lagar till grund för all sann konst, och som om ni fann och behärskade dem skulle ge er allt ni önskar?«

»Ja, sökandet skulle föra skådespelarna till en mur.«

»Hoppa över den då!«

»För hög!«

»Klättra över då!«

»Hur skulle vi kunna veta vart det leder?«

»Varför det, upp och över.«

»Ja, men det är att tala vilt, att tala i luften.«

»Nå, men det är i den riktning ni måste gå; flyga i luften, leva i luften. Någonting kommer att hända när några av er börjar göra det. Jag antar,« fortsätter han »att ni vill komma till roten med saken i sinom tid, och vilken härlig framtid kommer då inte att öppna sig för er! Ja, jag avundas er. Jag är inte säker på att jag önskar att fotograferingen hade uppfunnits före måleriet så att vi i denna generationen kunde ha fått den intensiva glädjen i att gå framåt och visa att foto-

grafering var ganska bra på sitt sätt men att det fanns någonting bättre!«

»Anser ni att vårt arbete är i nivå med fotografering?«

»Nej, verkligen inte, det är inte hälften så exakt. Nej, ni och jag, vi har talat hela den här tiden medan musikern har suttit tyst och sjunkit djupare och djupare ned i sin stol, men våra konster är vid sidan av hans skämt, lekar, absurditeter.« Vid vilket musikern måste komma och förstöra det hela genom att resa sig och ge luft åt någon dum anmärkning.

Omedelbart ropar skådespelaren: »Men jag inser inte att det är en så underbar anmärkning från en som representerar den enda konst i världen att utöva,« efter vilket de alla skratrar – musikern på ett slags snopet, självmedvetet sätt.

»Min käre vän, det är just precis för att han är musiker. Han är ingenting utom i sin musik. Han är i själva verket en smula ointelligent, utom när han talar i noter, i toner och allt annat som hör dit. Han kan knappast vårt språk, han känner knappast till vår värld, och ju större musiker, desto mer märkbart är detta; ja, det är faktiskt snarare ett dåligt tecken när man möter en intelligent komponist. Vad beträffar den intelligenta musikern så betyder det en annan –; men vi skall inte visa det namnet här – han är så populär just nu. Vilken skådespelare den mannen skulle ha blivit, och vilken personlighet han hade! Jag har förstått att han hela sitt liv längtade efter att bli skådespelare, och jag tror han skulle ha blivit en utmärkt komediskådespelare; men nu blev han musiker – eller var det pjäsförfattare? I vilket fall som helst blev det stor succé – en personlighetens succé.«

»Var det inte en konstnärlig succé?« frågar musikern.

»Vilken konst menar ni?«

»Oh, all konst tillsammans,« svarar han, drumligt men milt.

»Hur är det möjligt? Hur kan all konst kombineras och bli

en konst? Det kan bara bli ett skämt – en Teater. Det som sakta, genom en naturlag förs samman, må ha någon rätt efter många år eller många århundraden att be Naturen skänka ett namn åt deras produkt. Bara på detta sätt kan en ny konst födas. Jag tror inte att den gamla modern tycker om ett tillvägagångssätt med tvång, och om hon någonsin blinkar åt det så tar hon snart sin hämnd; och så är det med konsterna. Man kan inte blanda ihop dem och skrika ut att man har skapat en ny konst. **Om man i Naturen kan finna ett nytt material, ett som ännu aldrig använts av människan för att ge form åt sina tankar, då kan man säga att man är på rätt väg mot att skapa en ny konst. Ty då har ni funnit det med vilket ni kan skapa den.** Då återstår bara för er att börja. Teatern, efter vad jag kan förstå, har ännu inte funnit detta material.» Och så avslutas deras samtal.

För min del håller jag med om konstnärens sista konstaterande. Mitt nöje skall inte ligga i att tävla med den strävsamma fotografen, och jag kommer alltid att sikta på att framställa någonting helt motsatt livet så som vi ser det. Hur förtjusande det än är för oss alla så är detta liv av kött och blod för mig inte någonting som man skall forska i eller ge ut igen till världen, inte ens om det är stiliserat. Jag tror att mitt mål snarare kommer att vara att fånga någon avlägsen glimt av den ande vi kallar Döden – att återuppväcka någonting vackert från den imaginära världen; det sägs att dessa döda ting är kalla, jag vet inte – de tycks ofta varmare och mer levande än det som stoltserar med liv. Skuggor – andar tycks mig vackrare och fyllda med mer vitalitet än män och kvinnor; städer med män och kvinnor överfulla med småaktighet, med omänskliga och hemlighetsfulla varelser, den kallaste kalla, den hårdaste mänsklighet. Ty om man tittar alltför länge på livet, finner man då inte att allt detta varken är det vackra eller det mystiska eller det tragiska utan det tråkiga, melodramatiska och dumma: sammansvärjningen mot vitaliteten – mot både röd och vit hetta? Och från sådant som saknar livets sol är det inte möjligt att få inspiration. Men däremot från det mystiska, glädjefyllda och superb fullständiga liv som kallas Döden – detta liv av skugga och okända former, där allt inte kan vara svarta och dimma som man tror, utan stark färg, starkt ljus, skarpskuren form; och som man finner befolkat med egendomliga, vilda och högtidliga varelser, sköna och lugna varelser, och de varelser som kallats till någon förunderlig rörelsens harmoni – allt detta är någonting mer än ett simpelt faktum.

Från denna uppfattning om döden, som verkar som ett slags vår, en blomning – från detta land och från denna uppfattning kan det komma en så stor inspiration att jag med tveklöst jubel kastar mig mot det; och se, på ett ögonblick finner jag att jag har famnen full av blommor. Jag går framåt, bara ett steg eller två, och på nytt finns det ett överflöd runt omkring mig. Jag passerar väl till mods på ett hav av skönhet, jag seglar dit vindarna för mig – **där**, där finns ingen fara. Detta om min egen personliga önskan; men hela världens Teater finns inte representerad i mig, inte heller i några hundra konstnärer eller skådespelare utan i någonting helt annorlunda. Därför är vad mitt personliga mål må vara av mycket liten betydelse. Men Teaterns mål som helhet är att återuppbygga dess konst, och det borde börja genom att man från Teatern bannlyste denna uppfattning om att man skall personifiera, reproducera Naturen; ty så länge som personifikation finns i Teatern kan Teatern aldrig bli fri.

De uppträdande borde träna under inflytande från en tidigare lära (om de allra första och finaste principerna är alltför hårda att börja med), och de måste undvika denna frenetiska önskan att sätta liv i sitt arbete; för tretusen gånger mot en

betyder det att föra in överdrivna gester, snabb mimik, tal som flåsar och scener som bländar i den vilda och fåfänga tron att man därigenom kan tvinga vitaliteten att inställa sig. Och några få ögonblick, för att bevisa regeln, lyckas detta till en viss del. Det lyckas delvis hos Scenens porlande personligheter. Hos dem är det ett fall av ren triumf **trots** reglerna, i käftan på reglerna, och vi som ser på kastar hattarna i luften, hurrar och hurrar igen. **Vi måste**; vi vill inte granska och ställa frågor; vi följer med tidvattnet genom beundran och suggestion. Att vi är hypnotiserade bryr sig vår smak inte om ett dyft: vi är förtjusta över att vara så rörda, och vi bokstavligt talat hoppar av glädje. Den stora personligheten har triumferat både över oss och konsten. Men sådana personligheter är utomordentlig sällsynta, och om vi vill se en personlighet framhäva sig själv på Teatern och fullständig triumfera som skådespelare måste vi på samma gång vara helt likgiltiga för pjäsen och de andra skådespelarna, för skönhet och konst.

De som inte tycker som jag i denna sak är de som dyrkar eller respektfullt beundrar Scenens personligheter. För dem är det outhärdligt att jag hävdar att Scenen måste rensas från alla skådespelare och skådespelerskor innan den kommer att leva upp på nytt. Hur skulle de kunna hålla med mig? Det skulle betyda att man tog bort deras favoriter – de två eller tre varelser som för dem förvandlar scenen från ett vulgärt skämt till ett idealland. Men vad skulle de frukta? Ingen fara hotar deras favoriter – ty om det vore möjligt att förverkliga en lag som förbjöd alla män och kvinnor att uppträda för publik på en teaterscen så skulle detta inte på minsta sätt drabba deras favoriter – dessa män och kvinnor med personlighet som teaterbesökarna kröner. Tänk på vilken som helst av dessa personligheter som fötts under en period då Scenen var okänd; skulle det på något sätt ha förminskat deras kraft – hindrat dem från att uttrycka sig? Inte ett skvatt. En personlighet uppfinner det sätt och de medel genom vilka den skall uttrycka sig; och skådespeleri är bara ett – det minsta – av de medel en stor personlighet har till sitt förfogande, och dessa män och kvinnor skulle ha varit berömda vid vilken tid som helst och i vilket yrke som helst. Men om det finns många som finner det outhärdligt att jag föreslår att man rensar bort ALLA skådespelare och skådespelerskor från scenen för att återuppliva Teaterkonsten så finns det andra som finner det behagligt.

»Konstnären« säger Flaubert, »bör i sitt verk vara som Gud i sin skapelse, osynlig och allsmäktig; han skall kännas överallt och inte ses någonstans. Konsten bör vara höjd över personlig affekt och nervös retlighet.¹⁾ Det är på tiden att ge den naturvetenskapens perfektion genom skoningslös metod.« Och ytterligare »Jag har alltid försökt att inte förminska Konsten till en isolerad personlighets tillfredsställelse.« Han tänker huvudsakligen på litteraturkonsten; men om han känner detta så starkt vad beträffar författaren, som aldrig egentligen syns utan bara står halvt avslöjad bakom sitt verk, hur totalt måste han då inte ha varit emot skådespelarens dåvarande uppträdande – personlighet eller inte.

Charles Lamb säger: »Att se Lear spelad, att se en gubbe som stapplar omkring med en käpp, utkastad av sin döttrar en regnig natt, innehåller enbart någonting smärtsamt och äckligt. Vi vill ge honom skydd, det är all känsla som spelet av Lear någonsin framkallat hos mig. Det föraktliga maskineri genom vilket de mimar den storm han befinner sig i är inte mer inadekvat för att representera de verkliga elementens fasa än någon skådespelare kan vara för att representera

1) »Punch har ingen känsla,« morrade Dr. Johnson.

Lear. Man skulle lika lätt kunna ge sig på att personifiera Miltons Satan på scenen eller en av Michelangelos fruktansvärda varelser – Lear är väsentligen omöjlig att representera på scenen.»

»Hamlet själv tycks nästan omöjlig att spela,« säger William Hazlitt.

Dante berättar i *La Vita Nuova* att Kärleken visade sig för honom i en dröm i en ynglings figur. Då han talar om Beatrice säger Kärleken till Dante att han skall »komponera vissa saker på rim, i vilka ni skall visa hur starkt herravälde jag fått över dig genom henne. Och du skall så skriva detta att det snarare tycks sagt av en tredje person och inte direkt genom dig till henne, vilket knappast passar.« Och ytterligare: »En stark önskan att säga någonting på rim kom över mig: men när jag började tänka på hur jag skulle säga det, tycktes det mig att det vore opassande att tala om henne om jag inte talade till andra damer i andra person.« Vi ser alltså att det för dessa män är fel att den levande människan går fram i ramen och visar upp sig själv på sin egen duk. De ansåg det »otillbörligt« – »opassande.«

Här har vi vittnen emot hela saken med den moderna scenen. Kollektivt ger de följande dom: Att det är dålig konst att göra en så personlig, en så emotionell appell att åskådaren glömmer tinget i sig eftersom han blir överöst med dess skapares personlighet och känsla. Och nu till en skådespelerskas vittnesbörd.

Eleonora Duse har sagt: »För att rädda Teatern måste Teatern förstöras, skådespelare och skådespelerskor måste alla dö av pest. De förgiftar luften, de gör konsten omöjlig.«¹⁾

Vi kan tro henne. Hon menar samma sak som Dante och Flaubert, även om hon uttrycker det annorlunda. Och det finns många flera vittnen som kan vittna för mig, om detta anses som otillräckligt bevis. Det finns de människor som aldrig går på teatern, millioner människor emot de tusental som verkligen går dit. Sedan har vi stöd från de flesta av våra dagars Teaterchefer. Den moderne teaterchefen anser att scenen skall ha sina skådespel dekorerade på ett fantastiskt sätt. Han kommer att säga att ingen möda skall sparas för att på alla sätt hjälpa till att lura publiken till en verkligetskänsla. Han upphör aldrig att berätta för oss hur viktig all denna dekor är. Han yrkar på allt detta av olika skäl, och inte minst av det följande: Han känner på sig att det ligger en stor fara i enkelt och bra arbete; han märker att det finns en grupp människor som är emot denna påkostade dekor; han vet att det har funnits en klar rörelse i Europa emot denna



Tegning till Hamlet (1. akt, 2. scene).



Kong Claudius (N. O. Massalitinov) och dronning Gertrud (O. L. Knipper) på Kunstnerteatret, Moskva, 1912.

skyltning, där det har gjorts anspråk på att stora skådespel tjänade på att representeras mot den enklaste bakgrund. Denna kan bevisas vara mäktig – den har spritt sig från Krakau till Moskva, från Paris till Rom, från London till Berlin och Wien. Teatercheferna ser denna fara framför sig; de förstår att om folk en gång kommer att inse detta faktum, om publiken en gång fick smaka den förtjusning som ett dekorfritt skådespel ger skulle de gå längre och önska sig ett skådespel som presenterades utan skådespelare; och slutligen skulle de fortsätta och fortsätta tills de och inte teatercheferna faktiskt hade reformerat konstarten.

Det berättas att Napoleon sagt: »I livet finns det mycket ovärdigt som bör uteslutas i konsten; mycket tvivel och vacklan; och allt bör försvinna då man representerar en hjälte. Vi bör se honom som en staty i vilken köttets svaghet och skälvingar inte längre kan anas.« Och inte bara Napoleon utan också Ben Jonson, Lessing, Edmund Scherer, H. C. Andersen, Lamb, Goethe, George Sand, Coleridge, Anatole France, Ruskin, Pater²⁾ och förmodar jag, alla alla intelligenta män

1) Studier i de sju konsterna, Arthur Symmons. (Constable, 1900).

2) Pater skriver om Skulptur: »Dess vita ljus, renat från handlingens och passionens elaka, blodlika fläckar avelöjar, inte det som är slumpmässigt hos människan utan guden i honom, i motsats till människans oroliga rörelse.« Ytterligare: »Basen för allt konstnärligt geni är förmågan att kunna se mänskligheten på ett nytt, slående, glädjande sätt, att sätta en lycklig värld av sin egen konstruktion i stället för en småaktigare vardagsvärld, att runt sig kunna alstra en atmosfär med en ny förmåga till strålbrytning, som väljer, förvandlar och på ett nytt sätt kombinerar de bilder den förmedlar enligt det fantasifulla intellektets val.« Och ytterligare: »Undan för undan renar den bort allt som är slumpmässigt, allt som distraherar oss från den enkla effekt som de suprema typerna av mänsklighet har på oss, alla spår i dem av världens vanlighet.«

och kvinnor i Europa – för att inte tala om Asien, ty i Asien är det så att t.o.m. de ointelligenta är oförmögna att begripa sig på fotografier eftersom de uppfattar konst som en enkel och klar manifestation – har protesterat mot denna **reproduktion** av Naturen, mot fotografisk och svag aktualitet. De har protesterat mot allt detta, och teatercheferna har energiskt argumenterat emot dem, och därför tror vi att sanningen i sinom tid skall komma fram. Det är en förnuftig slutsats. Ta bort det verkliga trädet, ta bort realiteten i framförandet, ta bort realiteten i handlingen och man tenderar att ta bort skådespelaren. Detta är vad som måste komma att hända i sinom tid, och jag tycker om att se teaterchefer som redan stöder denna idé. Ta bort skådespelaren och ni tar bort det medel genom vilket en degraderad scenrealism produceras och blomstrar. Då skulle det inte längre finnas en levande varelse som förvirrade oss så att vi band samman aktualitet och konst; inte längre finnas en levande varelse hos vilken vi kunde se köttets svaghet och skälvinningar.¹⁾

Skådespelaren måste försvinna, och i hans ställe kommer den ej levande varelsen – vi kan kalla honom Övermarionett tills han vunnit sig ett bättre namn. Mycket har skrivits om dockan, eller marionetten. Det finns ett par utmärkta volymer om honom, och han har också givit inspiration till flera konstverk. Idag, i hans minst lyckliga period, betraktar honom många snarast som ett högre slags leksaksdocka – och tror att han utvecklats från denna. Detta är fel. Han är en avkomling av de gamla templens stenbilder – han är idag en ganska degenererad form av en gud. Då han alltid är barnens nära vän vet han fortfarande hur han skall välja och dra till sig sina anhängare.

När någon ritar en docka på papper ritar han något som ser stelt och komiskt ut. En sådan människa har inte ens anat vad som finns i idén av vad vi nu kallar marionetten. Han misstar ansiktets allvar och kroppens lugn för tom dumhet och kantig deformation. Ändå är t.o.m. moderna dockor underbara ting. Applåderna må åska eller droppa, deras hjärtan slår inte snabbare eller saktare för det, deras signaler blir inte brådslande eller förvirrande; och fastän det dränks i en ström av blommor och kärlek förblir primadonnans ansikte lika högtidligt, lika vackert och lika avlägset som någonsin. Det finns någonting mer än en snilleblix hos marionetten, och det finns någonting mer hos honom än pråligheten hos en framvisad personlighet. Marionetten tycks mig vara det sista ekot från någon ädel och vacker konst i en svunnen civilisation. Men liksom med all konst som tagits i feta eller vulgära händer har dockan blivit en förebråelse. Alla dockor är nu bara låga komedianter.

De imiterar komedianterna från den större och fullblodigare scenen. De gör entré bara för att falla på rygg. De dricker bara för att vackla, och de älskar bara för att framkalla skratt. De har glömt rådet från sin moder Sfinxen. Deras kroppar har förlorat sin grace, de har blivit stela. Deras ögon har förlorat denna oändliga subtilitet som tycktes se; nu stirrar de bara. De visar upp och rasslar med sina trådar och är tvärsäkra i sin träiga vishet. De kommer inte ihåg att deras konst skulle bära samma märke av reserv som vi då och då ser på verk av andra konstnärer, och att den högsta konsten är den som döljer skickligheten och glömmar bort upphovsmannen.

Har jag fel, eller är det inte den gamle Grekiske Vandraren från 800 före Kristus som då han beskriver ett besök i tem-

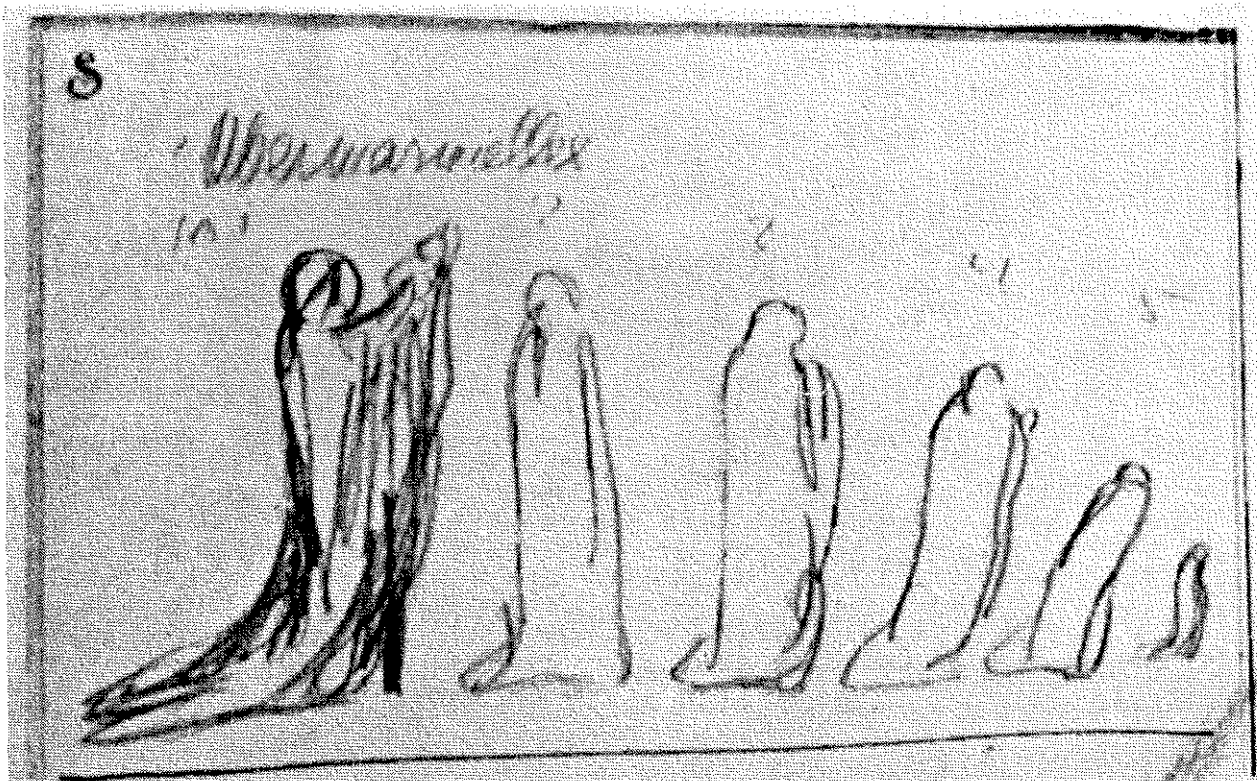
pelteatern i Thebe berättar att han vanns för deras skönhet genom deras »ädla förkonstling»? »Då jag kom in i Synernas Hus såg jag långt borta den sköna bruna Drottningen som satt på sin tron. Jag sjönk tillbaka på mitt läger och såg på hennes symboliska rörelser. Med hur stor lätthet ändrades inte hennes rytmer då de med hennes rörelser gick från lem till lem; med hur stort lugn löste hon inte upp för oss tankarna i sitt bröst; så allvarligt och så skönt dröjde hon kvar vid konstaterandet av sin sorg att det syntes oss som om ingen sorg kunde göra henne illa; ingen förvridning av kropp eller anletsdrag tillät oss att drömma om att hon besegrats; passionen och smärtan fångades ständigt av hennes händer, hölls ömt och besågs med lugn. Hennes armar och händer tycktes vid ett tillfälle som en tunn varm vattenstråle som reste sig, sedan bröts och föll med alla dessa ljuva, bleka fingrar som skum på hennes knä. Det skulle ha varit som ett avslöjande av vad konst är för oss om jag inte redan hade sett samma ande dväljas i andra exempel på dessa Egyptiers konst. Denna »Konst att Visa och Dölja« som de kallar det är en så stor andlig kraft i landet att det utgör den större delen av deras religion. Från det kan vi lära oss något om modets förmåga och grace, ty det är omöjligt att bevittna en föreställning utan att känna sig fysiskt och andligt uppriskad.«

Detta är 800 före Kristus. Och vem vet om inte dockan återigen kommer att bli det trogna mediet för konstnärens vackra tankar. Kan vi inte med hopp se fram mot den dag som än en gång skall föra tillbaka figuren eller den symboliska varelsen till oss, gjord också genom konstnärens skicklighet så att vi än en gång kan vinna den »ädla förkonstling« som den gamle författaren talar om? Då skall vi inte längre stå under det grymma inflytandet av emotionella svaghetsbekännelser, som folk bevittnar varje natt och som i sin tur skapar samma svagheter hos åskådarna som dem som visas. I det syftet måste vi studera för att kunna återskapa dessa bilder – och då vi inte längre nöjer oss med en docka, måste vi skapa en övermarionett. Övermarionetten skall inte tävla med livet – snarare skall den gå bortom det. Dess ideal skall inte vara kött och blod utan snarare kroppen i trans – den skall sikta på att klä sig i en dödslik skönhet alltmedan den utandas en levande ande.

Åtskilliga gånger i denna essä har ett ord eller två om Döden funnit väg till papperet – ditkallade genom det oupphörliga ropandet på »Liv! Liv! Liv!« som realisterna underhåller. Och detta kan lätt misstolkas som tillgjordhet, i synnerhet av dem som inte känner någon sympati eller förtjusning inför den makt och den mystiska glädje som finns i alla passionfria konstverk. Om den berömda Rubens och den firade Raphael inte gjorde något annat än passionerade och översvallande uttalanden, så har det funnits många konstnärer före och efter dem för vilka återhållsamhet i konsten var det dyrbaraste av alla deras mål, och dessa visar mer än alla andra den sanna maskulina hållningen. De andra praktfulla eller avtynande konstnärerna, vilkas verk och namn blir uppmärksammade idag talar inte så mycket som män som de vrålar som djur eller läspas som kvinnor.

De visa, de moderata mästarna, starka på grund av de lagar till vilka de svurit evig trohet – deras namn för det mesta okända – en fin familj – skaparna av Österns och Västerns stora och små gudar, dessa större tiders väktare: de böjde alla sina tankar fram mot det okända och sökte efter syner och ljud i det lugna och glädjefyllda landet så att de skulle kunna resa en stengestalt eller sjunga en strof och ingjuta i det samma frid och glädje som de sett långt bortifrån för att motverka all sorg och oro här.

¹⁾ Från en annan synpunkt sett, och en som man knappast varken kan förbise eller diskutera, är Cardinal Manning, engelsmannen, speciellt emfatisk då han talar om skådespelarens uppgift som nödvändiggör »prostitutionen av en kropp som renats genom dopet.«



Tegning af Uber-Marionette til det teater, som Craig planlagde 1905-1906 (indgår i Craigs arbejdsbøger).

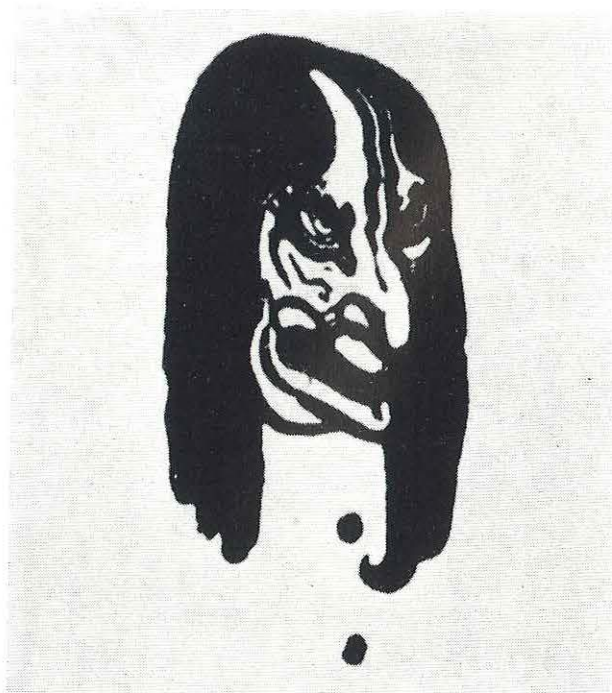
I Amerika kan vi föreställa oss bröderna till denna familj av mästare, som lever i sina superba gamla städer, kolossala städer som jag alltid föreställer mig kunna flyttas på en enda dag; städer av omfångrika silkestält och baldakiner av guld under vilka deras gudar bodde; boningar som innehöll allt som behövdes för de mest nogräknade; dessa rörliga städer som då de vandrade från höjd till dal, över floder och nedför dalgångar, tycktes som en stor fridshär som gick fram. Och i varje stad fanns inte en eller två män som kallades »konstnärer» och som resten av staden betraktade som lättningar som aldrig gjorde någonting bra utan många män som valts av församlingen därför att de hade en högre förmåga till insikt – konstnärer. Ty det är vad konstnärstiteln betyder: en som uppfattar mer än sina medmänniskor, och som inregistrerar mer än han har sett. Och ceremonikonstnären var inte den minsta av dessa, han som skapade syner, förmedlaren vars plikt det var att fira deras ledande ande – Rörelsens ande.

Också i Asien har de glömda mästarna från tempen och allt det de tempen innehöll trängt igenom varje tanke, varje märke i deras verk med denna känsla av lugn rörelse som liknar döden – och som förhållig och hälsar den. I Afrika (som några tror att vi först nu skall civilisera) bodde denna ande, essensen av perfekt civilisation. Där bodde också de stora mästarna, inte individer besatta av idén att framhäva sin personlighet som om det var någonting värdefullt och mäktigt, utan på grund av ett slags helig tålmodighet nöjda med att röra sina hjärnor och sina fingrar bara i den riktning som lagen tillät – i enkla sanningars tjänst.

Hur sträng lagen var och hur lite den tidens konstnär tillät sig att visa fram sina personliga känslor kan man upptäcka genom att se på vilket exempel som helst av egyptisk konst. Se på vilken lem som helst som någonsin karvats ut av egyptierna, forska i alla dessa utkarvade ögon, de kommer att

förneka er tills domsbasunen blåser. Deras hållning är så tyst att den är dödslik. Ändå finns där ömhet och charm; skönhet finns där till och med, sida vid sida med kraften; och kärlek sköljer genom varje verk; men känslösvall, emotioner, konstnärens skroderande personlighet? – inte en fläkt av det. Vilda tvivel på hopp? – inte en vink om någonting sådant. Ansträngande beslutsamhet? – inte ett tecken på det har undslupit konstnären, ingen av dessa bekännelser – dumheter. Varken stolthet eller fruktan, eller det komiska, inte heller något tecken på att konstnärens sinne eller hand en tusendels sekund inte lydde under de lagar som styrde över honom. Så superb! Detta är att vara en stor konstnär; och massan av emotionellt utsläpp idag och igår är inget tecken på suprem intelligens, det vill säga, inget tecken på suprem konst. Till Europa kom denna ande, svävade över Grekland, kunde knappast drivas ut ur Italien, men flydde slutligen och lämnade efter sig en liten ström av tårar – pärlor – före oss. Och vi som har krossat de flesta av dem, mumsat på dem tillsammans med ekollonen i vår mat har gått längre och längre vilse och har fallit till marken inför de så kallade »stora mästarna» och har dyrkat dessa farliga och pråliga personligheter. En ond dag trodde vi i vår okunnighet att det var oss de var sända att uttrycka, att det var någonting som hade med oss att göra som de lade in i sin arkitektur, i sin musik. Och så hände det att vi kom att begära att vi skulle kunna känna igen oss själva i allt de lade hand på; det vill säga i deras arkitektur, i deras skulptur, i deras musik, i deras måleri och i deras poesi skulle vi förekomma – och vi påminde dem också att de skulle inbjuda oss med de välbekanta orden: »Kom som ni är.»

Efter många århundraden har konstnärerna givit upp, de har försett oss med vad vi bad dem om. Och så hände det sig att när denna okunnighet hade drivit bort den ljuva ande som en gång kontrollerade konstnärens sinne och hand tog en mörk ande dess plats; den lättsinnige hooliganen i lagens



Masker til Dido og Aeneas, træsnit af Craig i programmet til forestillingen i 1900.

ställe – det vill säga att en dum ande regerade; och alla började skrika om Renässans! medan hela tiden målare, musiker, skulptörer, arkitekter tävlade med varandra i att täcka efterfrågan – att allt detta skulle göras så att folk skulle känna igen det som någonting som hade något att göra med dem själva.

Fram kom porträtt med blossande ansikten, utstående ögon,

lömska munnar, fingrar som kliade av önskan att komma ut ur sin ram, handleder som visade pulsådern; alla färger huller om buller, alla linjer i en röra som vanvettigt yrande. Form bryts sönder i panik; den lugna och svala viskningen från ett liv i sans som en gång andats ut ett så outhärligt hopp hettas upp, slungas i en låga och förstörs, och i dess ställe – **realism**, det trubbiga konstaterandet av livet, någonting som alla missförstår under det de känner igen det. Och allt långt bort från konstens mening: ty dess mening är inte att reflektera livets aktuella fakta eftersom det inte är konstnärens vana att gå bakom saker och ting, ty han har vunnit det som sitt privilegium att gå framför dem – att leda. Snarare borde livet reflektera en likhet med anden, ty det var anden som först valde konstnären för att uppteckna dess skönhet.¹⁾ Och i den bilden måste, om formen är det levandets på grund av dess skönhet och ömhet, färgen till det sökas från fantasiens okända land, och vad är det om inte det land där det vi kallar Döden dväljs? Det är därför inte lätt och nonchalant jag talar om dockor och deras makt att hålla kvar de sköna och avlägsna uttrycken i form och ansikte även då de underkastats ett mönster av beröm, en ström av applåder. Det finns de som glockat med dessa dockor. »Docka» är ett uttryck för förakt fastän det fortfarande finns de som finner skönhet i dessa små figurer fastän de blivit degenererade.

Att tala om en docka med de flesta människor får dem att fnittra. De tänker medsamma på trådarna; de tänker på de styva händerna och de ryckiga rörelserna; de säger till mig att det är »en lustig liten docka». Men låt mig berätta en smula för dem om dessa dockor. Låt mig återigen upprepa att de är ättlingar till Bildernas stora och ädla familj, bilder som i sanning gjordes »till Guds avbild»; och att dessa figurer för många århundraden sedan hade en rytmisk rörelse och inte en ryckig; att de inte behövde några trådar för att hålla dem uppe, att de inte heller talade genom näsan på en gömd manipulör. (Stackars Punch, jag menar det inte som en ringaktning för dig! Du står ensam, värdig i din förtvivlan då du ser tillbaka genom århundradena med målade tårar ännu våta på dina gamla kinder, och du tycks ropa vädjande till din hund: »Syster Anne, syster Anne, kommer **ingen?**» Och sedan, med vilken superb bravur vänder du inte kraften av vårt skratt (och mina tårar) mot dig själv med det hjärtslitande skriket »Oh min näsa! Oh min näsa! Oh min näsa!») Trodde ni, mina damer och herrar, att dessa dockor alltid var småsaker, bara en fot höga?

Nej verkligen inte! Dockorna hade en gång en generösare form än ni själva.

Tror ni att han sparkade med fötterna på en liten plattform som var sex fot i kvadrat och gjord för att likna en liten gammalmodig teater så att hans huvud nästan rörde vid toppen av prosceniet? Och tror ni att han alltid bodde i ett litet hus där dörren och fönstren var lika små som på ett dockhus med målade fönsterluckor delade i mitten, och där blommorna i hans lilla trädgård hade tappra blomblad lika stora som hans huvud? Försök att jaga denna uppfattning helt och hållet ur ert huvud, och låt mig berätta för er om hans boning.

I Asien låg hans första kungarika. På Ganges stränder byggde de honom ett hem, ett stort palats som löpte från pelare till pelare i luften och från pelare till pelare i vattnet igen. Omgivet av trädgårdar, varmt och rikt fyllda med blom-

¹⁾ »Alla former är perfekta i poetens sinne: men dessa är inte abstraherade eller sammanblandade från Naturen; de kommer från Fantasiens.» - WILLIAM BLAKE.

mor och svalkade av fontäner; trädgårdar i vilka inga ljud kom in, i vilka nästan ingenting rörde sig. Men i de svala och privata rummen i detta palats rörde sig uopphörligt hans tjänares sinnen. Någoting som de gjorde som skulle bli till honom, någoting för att ära den ande som fött honom. Och sedan en dag ceremonin.

I denna ceremoni tog han del; än en gång ett firande till Skapelsens ära; den gamla tacksägelsehögtiden, hurra för existensen, och med det ett strängare hurra för privilegiet av den kommande existensen, som är beslöjad av ordet Död. Och under denna ceremoni visade sig symbolerna för allt på jorden och i Nirvana för de bruna dyrkarnas ögon. Symbolen för det vackra trädet, symbolen för kullarna, symbolen för de rika metaller som kullarna innehöll; symbolen för molnet, för vinden och för alla de snabba, rörliga tingen, symbolen för det snabbaste av de rörliga tingen, för tanken, för minnet; symbolen för djuret, symbolen för Buddha och för Människan – och här kommer han, figuren, dockan, som ni skrattar så mycket åt. Ni skrattar åt honom idag för att ingenting utav hans svagheter lämnats kvar åt honom. Han speglar dessa från er; men ni skulle inte ha skrattat om ni sett honom i hans blomstring, i den ålder då man kallade på honom för att han skulle vara symbolen för människan i den stora ceremonin och då han skred fram var den sköna figuren som vårt hjärta älskade. Om vi skulle skratta åt och förolämpa minnet av dockan skulle vi skratta åt det fall vi har åstadkommit hos oss själva – skratta åt den tro och de bilder vi har brutit. Bara några århundraden senare och vi finner hans hem en smula sämre. Från att vara ett tempel har det blivit, jag skall inte säga en teater, men någoting mitt emellan ett tempel och en teater, och han förlorar sin hälsa där. Det är någoting i luften; hans läkare säger att han måste vara försiktig. »Och vad skall jag mest frukta?» frågar han dem. De svarar honom: »Frukta mest människornas fåfänga.» Han tänker: »Men det är vad jag själv alltid har lärt, att vi som med glädje firade denna vår existens, skulle ha denna enda stora bävan. Är det möjligt att jag som alltid avslöjat denna sanning skulle vara den som förlorar den ur sikte och blir den förste som faller? Det är tydligt att någon subtil attack görs mot mig. Jag skall hålla ögonen riktade mot himlen.» Och han skickar bort läkarna och funderar på saken.

Och låt mig nu berätta för er vem det var som kom att störa den lugna luften som omgav denna egendomligt perfekta företeelse. Det är nedskrivet att han något senare slog sig ned på kusten i Fjärran Östern, och där kom två kvinnor för att betrakta honom. Och vid ceremonin som de kom till glödde han med en så jordisk glans och dock en så ojordisk enkelhet att han fastän han visade sig vara en inspiration för de ettuseniohundranittioåtta själar som deltog i festivalen, en inspiration som fick sinnet att klama fastän det berusade det, så blev det för dessa två kvinnor enbart en berusning. Han såg dem inte, hans blick var riktad mot himlen; men han laddade dem fulla av en åtrå alltför stark för att släckas; åtrån att stå som en direkt symbol för det gudomliga hos människan. Tänkt och gjort; de styrde ut sig så gott de kunde i kläder (»som hans« tänkte de), rörde sig med rörelser (»som hans« sade de) och då de kunde förorsaka förundran i åskådarnas sinnen (»precis som han gör« ropade de) byggde de sig ett tempel (»som hans«, »som hans«), och fyllde de vulgäras efterfrågan, det hela var en stackars parodi.

Detta är nedtecknat. Det är det första som skrivits i Östern om skådespelaren. Skådespelaren kommer från den dåraktiga fåfängan hos två kvinnor som inte var starka nog att betrakta symbolen för gudomlighet utan att vilja mixtra med den; och parodin visade sig inkomstbringande. Om femtio eller hundra år fanns platser för sådana parodier i alla delar av landet.

Ogräs gror snabbt, sägs det, och denna ogräsdjungel som den moderna teatern är växte snabbt fram. Bilden av den gudomliga dockan drog färre och färre människor som älskade den, och kvinnorna var det sista skriket. Med borttynandet av dockan och dessa kvinnors framsteg då de visade upp sig på scenen i hans ställe kom den mörkare ande som kallas för Kaos, och i dess kölvatten den tygellösa personlighetens triumf. Förstår ni nu vad som fått mig att älska och lärt mig att uppskatta vad vi idag kallar »docka« och att avsky vad vi kallar »liv« i konsten? Jag ber uppriktigt för att bilden – övermarionetten, må komma tillbaka till Teatern; och när han kommer tillbaka och blott ses kommer han att bli så älskad att det än en gång kommer att bli möjligt för människor att återvända till sin gamla glädje inför ceremonierna – än en gång kommer Skapelsen att firas – hyllning ges till existensen – och gudomlig och lycklig förbön för Döden.

FLORENCE: Mars 1907.

NÅGRA ONDA TENDENSER I DEN MODERNA TEATERN

Då jag stiger fram inför er för att tala om Teatern så tag mig inte för en reformator. Jag ber er att inte göra det. När jag blir en reformator – det vill säga en kirurg och en fysiker i samma person – skall jag ta Hamlets råd »reformera alltsammans«, börja med mig själv och sluta med belysningsmästaren.

Men för att bli reformator måste man vara i en reformators ställning; det vill säga, man måste ha åtminstone ett halvt eller ett dussin teatrar i olika delar av världen så att reformerna sprids jämnt. Två små progressiva teatrar i Paris, London eller Berlin, är helt meningslösa för att förbättra sakens tillstånd i Teatern, dess tillstånd som konstart och institution. De som bor i London eller Berlin vet mycket litet om vad som händer på de franska teatrar. Och de som bor i Berlin och Paris vet knappast om att några sådana teatrar existerar i England. Och därför för dessa galanta små teatrar, som gör dagliga ansträngningar för att förbättra sakernas tillstånd, inte med sig någon markant eller bestående förbättring, eftersom all deras energi och tillfälliga goda gärningar går upp i luft efter det att ett par tusen personer lämnat teatern. Och Teaterkonsten förblir fortfarande okänd.

Gordon Craigs übermarionette

AV DENIS BABLET

Denis Bablet, fransk kritiker, medlem af Centre Nationale de Recherche Scientifique om teatret. Har udgivet flere bøger bl. a. »Gordon Craig« og »Le décor de Théâtre«.

Dette fragment er hentet fra: Edward Gordon Craig af Denis Bablet. © l'Arche Editeur, 1962.

I det andre nummer av »The Mask« (april 1908) blir en av Craigs mest berømte essays publisert »Skuespilleren og Übermarionetten«. Denne tekst ble skrevet i Firenze i mars 1907 og er uten tvil den som mest av alle har bidradd til å forme legenden om ham som en utopisk tenker og forakter av teaterkunsten, og som har skapt flest misforståelser, feilaktige forklaringer og partiske tolkninger. Den er vel verdt et nærmere studie hvis man bare vil overse det tilsynelatende paradoksale i den, plassere den i en tankes utvikling og oppdage rikdommen og mangfoldigheten i dens utvidelse og innflytelse på det moderne teater.

Er det nødvendig å minne om at Craig selv har vært skuespiller, at han har hatt kontakt med de største skuespillere på sin tid, og at han også har sett dem arbeide? Det han i 1907 sier om skuespilleren, er resultatet av en hel del erfaringer og flere års refleksjon.

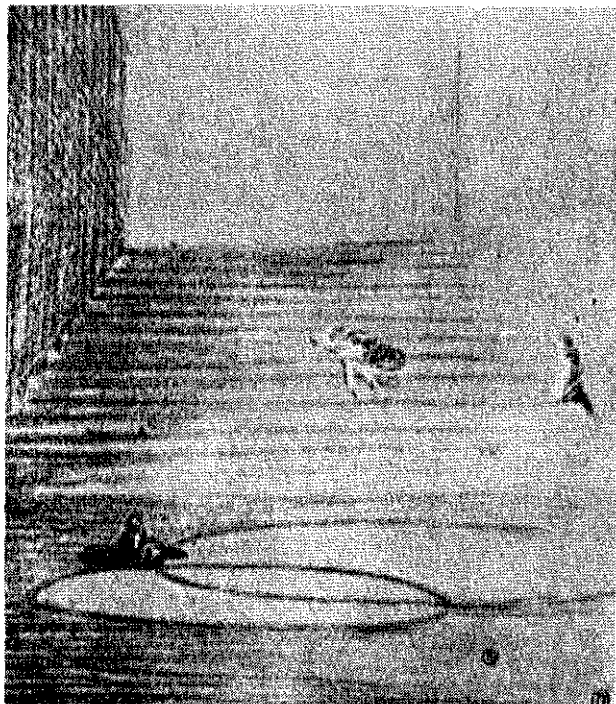
I 1898 la Craig fram i et ikke-publisert manuskript, en del oppfatninger som slett ikke synes å være forløperne for dem som han senere avslører i »The Mask«. Noen måneder etter han selv har oppgitt å spille hevder han at stykket for skuespilleren tilsvarer det som menneskets skikkelse er for kunstmaleren, og at det således er naturlig at den ene part respekterer stykkets skjønnhet, likesom den andre respekterer kroppens. Skuespillerens spill består ikke i å imitere realiteten eller sannheten, men i å suggerere dem. Fremfor alt dreier det seg om en skapende kunst som ikke kan defineres med ord – et universelt språk. På denne tid mener Craig fremdeles at stykkets ledelse bør betros hovedrollens innehaver. To år senere ble han selv regissør, setter opp »Dido

og Æneas« samtidig som han planlegger nye stykker og lager utkast som ikke blir realisert, men som vitner om hans nyfattede meninger. Denne erfaring fører til oppdagelsen av teaterkunstens essens hvis prinsipper han snart skal definere: Denne kunst faller ikke sammen med tolkningen av teksten som bare er ett av elementene. Regissøren kan ikke også være hovedskuespilleren, skuespillerne er en del av et hele og bøyer seg for regissørens ordrer, som igjen alene er ansvarlig for stykkets enhet. Fra dette øyeblikk ser man at han begynner å tenke over Übermarionettens tema.

Så er det den berømte formulering blir til våren 1908: »Skuespilleren vil forsvinne, i hans sted vil vi få se en ikke-animert skikkelse som vil bære Übermarionettens navn helt til den kan erverve seg et som er mer gloriøst.« P.g.a. denne uttalelse oppstår mange misforståelser, endatil slike som her tror å forstå at Craig mener å bannlyse for alltid skuespilleren fra scenens verden og erstatte ham med en trefigur. Craig selv synes å understreke en slik tolkning når han erklærer: »Jeg tror den tid kommer da vi vil kunne skape teaterkunstverk uten å benytte det skrevne manuskript, uten å bruke skuespilleren.«

Hvis man virkelig vil utforske betydningen av »Skuespilleren og Übermarionetten«, må den sees i forbindelse med andre tekster, publisert på samme tid: »Fremtidens Teaterkunstnere«, »Til Madame Eleonora Duse«, og »Om Maskene«, og med den retningslinje hans tidsskrift »The Mask«, hadde. Det er for sent å reformere teatret. Gjenopprettelsen av dets verdighet krever fremmelsen av et nytt teater. Den samme tanke leder uten tvil Craig til å skrive »Skuespilleren og Übermarionetten« – det er for sent å reformere skuespilleren, han må erstattes med en ny type; Übermarionetten. Det gjenstår bare å få vite hva denne mystiske Übermarionetten er for noe.

Craig begynner med en generell kritikk av skuespilleren, særlig av sin egen tids skuespillere. Han skriver i »Til Madame Eleonora Duse«: »Ingen kan for alvor kvalifisere en mannlig eller kvinnelig skuespiller som teaterkunstner. Skuespilleren bærer sin rolle til et visst punkt av



fullständig perfektion. Han kan teksten, han vet också å fremføre den med den riktige dose av følelser og når dette er oppnådd, tror han å ha skapt et kunstverk. Men det er ikke tilfelle – han har nøyd seg med mye mindre enn den minste grad av det perfekte. Han er ikke en kunstner. Man finner samme konstatering i »Skuespilleren og Übermarionetten»: »Skuespillerens lek utgjør ikke noe kunstnerisk og det er galt å gi skuespilleren en kunstners navn.» Kunsten krever beregning, en avtalt bruk av de beherskede materialer, den tåler ikke tilfældigheten. Men skuespilleren er slave av de følelser som besetter ham og som hindrer ham i å kontrollere fullstendig og for alltid sin kropps bevegelser, sitt ansikts uttrykk og sitt spill. Følelsene bestemmer over hans bevisste tanke og instinkt over kunnskapen. Isteden for å være herre over seg selv, hengi seg til et skapende arbeid med omhyggelige konkrete valgte midler, overgir skuespilleren seg og hans tolkning er ikke annet enn en rekke tilfældige utsagn. Det som Craig kaller skuespillerens egoisme, er ganske enkelt denne form for ekshibisjonisme hvor skuespilleren ikke avslører annet enn seg selv. En ekshibisjonisme som er farlig både for ham selv og publikum som lar seg hypnotisere av det idet følelsene fremkaller følelser med det resultat at forståelsen for det virkelige verk og hele teatrets kunst, går tapt.

Det er her tale om både en følelsesmessig og en litterær underkastelse. Skuespilleren, idet han stiller seg ut uten den minste ydmykelse for å tolke en tekst som er unnfanget av en annen, vedblir bare å være mellommann mellom et litterært verk og publikum, mellom forfatteren og tilskueren. Man finner intet her som gjør det naturlig å kalle ham en kunstner.

Skuespilleren må ikke nøye seg med å innregistrere som et fotoapparat, reproducere inntrykkene, d.v.s. å kopiere naturen isteden for å skape noe utfra denne. Dermed er han ikke annet enn et spill hvis refleks ikke er til å stole på. Han vil være naturlig og gi sin rolle liv, mens han i virkeligheten bare er et passivt bilde av livet. Han tror at målet er å »personifisere» en karakter og hvis han kan gi inntrykk av å ha »levet med sin rolle», er han overbevist om å ha nådd sin kunst's høydepunkt. Det ville være bedre, mener Craig, om man kunne si at han sto fullstendig utenfor. På den tid da naturalistene roste seg av et spill grunnet på skuespillerens gjennomførte identifikasjon med sin person, fordømte Craig denne form for spill fullstendig. Skuespilleren må vite å forbli uberørt av sin rolle for således å være fullstendig herre over sine midler og for å kunne pålegge instinkt og sin natur kontrollen over fantasien og intelligensen. Det er slik Craig nærmer seg idéen om Übermarionetten.

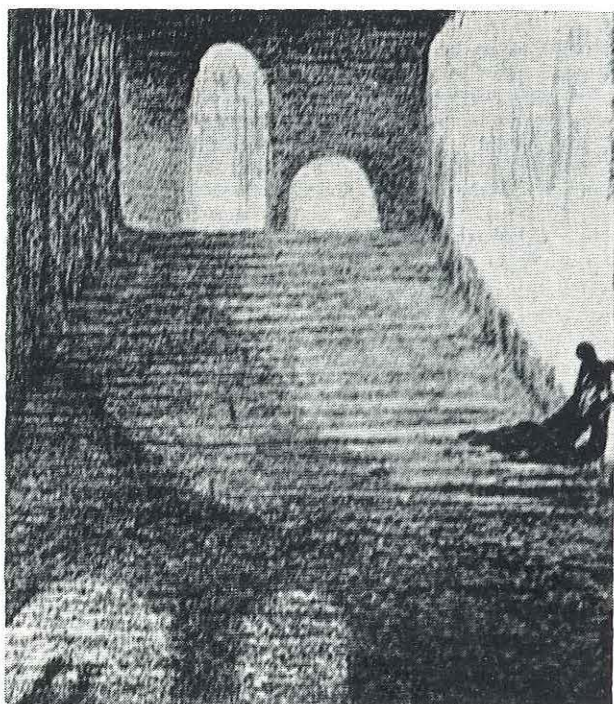
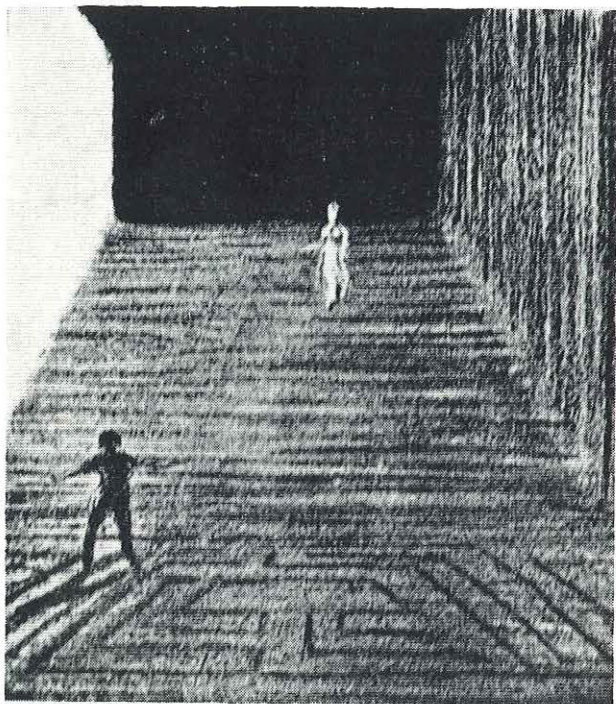
Det er nok å lese igjennom »The Mask» for å forstå marionettens betydning for Craig, deres kunst og historie verden over og deres teknikk. Han vil grunnlegge en samling hvor et stort antall marionetter skal inngå, spesielt javanesiske og burmanske. Han vil vie dem et tidsskrift som skal komme ut i ett år, og han vil skrive noen stykker for dem. Craig vet at denne kunsten har forfalt, og at de marionetter

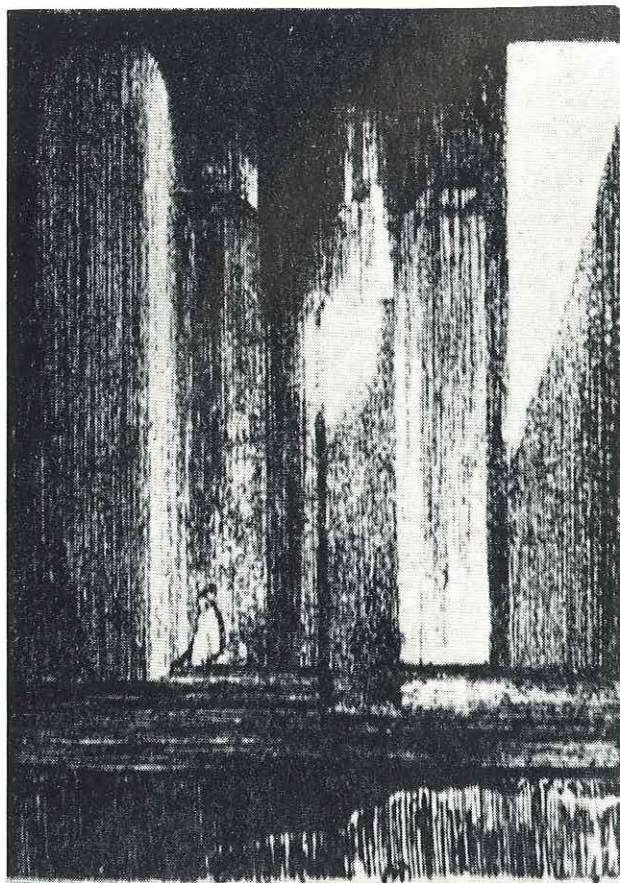
som man benytter i gjøglerbodene ikke har noe å gjøre med sine forfedre. Han vet også at han ikke gir inntrykk av å være alvorlig når han snakker om dette. Det vekker forakt likesom det å snakke om masker eller pantomime, begge viktige elementer i teaterkunsten. Heldigvis finnes der andre for hvem marionettens uttrykksfulle kraft er uomtvistelig. Og Craig siterer her Anatole France for første gang: »Jeg har to ganger sett dukkene i rue Vivienne, og jeg hadde stor glede av det. Jeg er meget takknemlig for at de kan erstatte de levende skuespillere. Hvis jeg må si min ærlige mening, ødelegger skuespillerne komedien for meg. Det finnes utmerkede artister, slike som dem på Comédie Française som jeg bestemt ikke kan tåle. Talentet deres er for stort. Det dekker alt. Det er ikke annet enn dem.» Og en annen gang: »Jeg har allerede tilstått, jeg tilber marionettene. Det er kunstnere som lager dem, det er poeter som viser dem. De har en naiv ynde, en statues guddommelige klossethet og vi er henrykte over å se disse små idoler spille komedie . . . Disse marionettene ligner egyptiske hieroglyffer, noe mystisk og ekte og når de fremstiller et drama av Shakespeare eller av Aristophanes, synes jeg å se poetens tanke vise seg som hellige bokstaver på templets murvegg.»

Det som Craig ikke tåler, er den naturalistiske realisme, hele hans verk og alle hans skrifter er ikke annet enn en kontinuerlig protest mot den grove, materielle og umiddelbare imitasjon av virkeligheten.

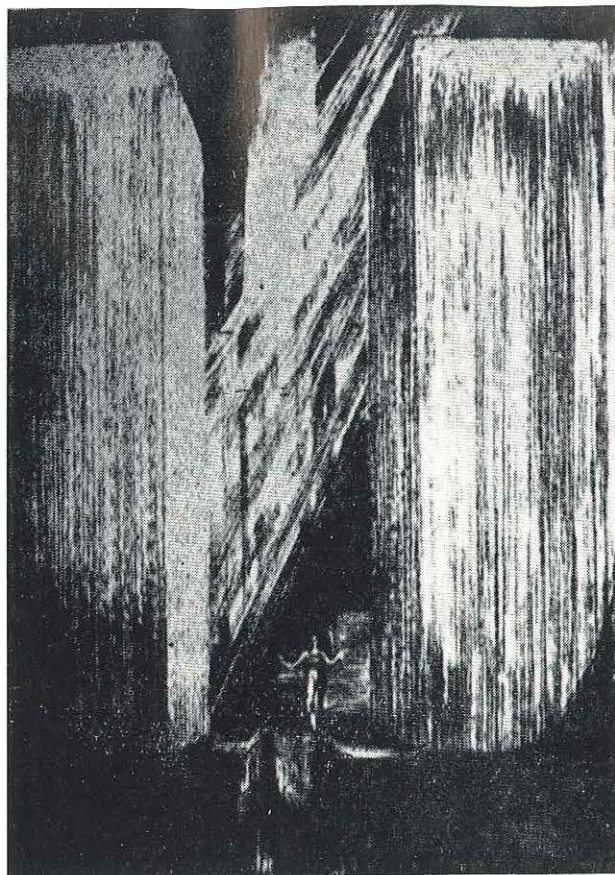
Craigs tanke er meget nær denne. Anatole France bruker i forbindelse med marionettene ordet »idol», og ifølge Craig: »Marionetten nedstammer fra de gamle templenes stenidoler, den er det degenererede bilde av en gud.» Han morer seg med å fremkalle det gamle Egypt, det hellige teater i Theben som Herodot besøkte og festene i det fjerne India, landet han mener er marionettens fedreland. En lyrisk fremkallelse av disse merkelige vesener som ikke lar seg berøre av følelsene og som forblir ubevegelige, åpenbaring av en kunst der alt er symbolsk og som når samme plan som den virkelige kunst, fri for »tilståelsen»s patos. Der er kunstneren herre over sine midler, han bøyer sig for lovene. Craig definerer en dag marionettene slik: »De er mennesker uten egoisme» (»Men without egoism«).

Gordon Craigs The Steps 1905 – trappen i lys, i skumringen, sent på aftenen, og om natten. »Det är under intryck av Isadora Duncans dans som Gordon Craig nu skapar The Steps, Trappan, fyra skisser som med kommentarer i form av lyriska prosadikter först publiceras i Towards a New Theatre (1913). Trappan ger »ett drama i tystnad». Den är miljön för människooöden framförda utan ord. Ingen arkitektur vädjar till den grad till Craigs fantasi därför att den med ljuset kan växla och bli en levande organism som underlag för olika rörelserytmer. Den speglar de fyra åldrarna, kan ligga i flödande ljus, »light and gay», med snabba, lätta steg av lekande barn och man hör »a rustle of tiny silver bells». Gösta M. Bergman, Ibid.





Graveringer udstillet i Florence 1908 – udgivet i 1923 under titlen »Scene«.



Dette betyr slett ikke at Craig mener marionetten bør erstatte skuespilleren på scenen. Man må bare avlaste teatret for skuespillerens svakheter. Übermarionetten, det er skuespilleren som har tilegnet seg visse av marionettens egenskaper og har frigjort seg fra sine svakheter. »Den rivaliserer ikke med livet, men overskrider det, den er ikke en kropp av kjøtt og blod, men er kroppen i ekstasetilstand og idet det utstråler en levende sjel fra den, kler den seg i dødens skjønnhet.« Ordet »død« blir naturlig brukt i forbindelse med »liv«, noe realistene kontinuerlig drar fram. Og da enkelte misforstår den rølle betydning av hans essay, presiserer Craig sine tanker i forordet til utgaven av »On the Art of the Theatre« (1925): »Übermarionettene er skuespillere med mer glød enn egoisme, med den hellige ild, gudenes og djevenes ild, men uten den røk og damp som de dødelige tilfører.«

Men hvorfor Übermarionetten og ikke bare marionetten? Fordi Übermarionettens skuespiller vil beholde en overmakt over marionetten. Han vil være bevisst sine gester og sine bevegelser. Herav stammer Craigs utsagn, hvis fulle betydning man ennå ikke har fattet: »I våre dager engasjerer skuespilleren seg i personifisering av en karakter og i tolkningen av denne, i morgen vil han prøve å representere og tolke den, den neste dag vil han selv skape en utfra den. Slik vil stilen gjenoppstå.«

En slik oppfatning av skuespilleren og hans rolle, krever en ny spilleteknikk. Det er ikke lenger spørsmål om å uttrykke seg, men om å uttrykke, ikke å reproducere, men å vise. Det er i denne betydning at skuespillerens spill blir upersonlig og at skuespillerens egoisme forsvinner idet han bruker sin kropp og stemme som om de var midler utenfor ham selv. Herav en søken etter et symbolsk spill grunnet på den skapende innbildnings makt. Lidenskapene blir ikke lenger åpenbart for oss i et delirium av uttrykksfull mimikk, vi skal forstå dem.

Forbindelsen mellom Craigs oppfatning av masken og hans teori om Übermarionetten er klar, og det er ikke en tilfeldighet at »Anmerkninger om maskene« utkommer en måned før »Skuespilleren og Übermarionetten«. Craig blir ikke grepet av en plutselig lidenskap for maskene. Han har benyttet seg av dem i iscenesettelsen av »Dido og Æneas«.

I begynnelsen av det 20. århundre, i en tid da man liker å hvile seg på fortiden, da »antikken« er på mote – drømmer han ikke om å gjen-skape den greske maske, på samme måte som visse finner glede i å

restituere det som de tror er den elisabethanske scene. Fortiden inspirerer ham, han oppdager en tradisjon i den, men ønsket om å restaurere den ligger ham fjernt. Han møblerer ikke sitt teater med epoke-riktige eller stilistiske »tingester«. Masken synes ham ganske enkelt å være et av hovedelementene i det og han skriver i sin Dagbok 1 (3. februar 1909): »Jeg ønsker å fjerne skuespilleren og hans personlighet, men beholde det maskerte koret.« Ved første blick en merkelig setning, men som ved nærmere ettertanke oppsummerer nøyaktig visse av hans hovedidéer.

Craig har mistro til ansiktsuttrykkets spill – en ting hans samtidige tilla stor betydning. Han avskyr disse ofte latterlige mimikker og disse ekstravagante grimaser som man bruker til å troverdiggjøre »livet« til de fremstilte roller. Ansiktet er bare den konvensjonelle realisms instrument. Da han forsøker å frigjøre skuespilleren fra hans emosjonelle bånd, må Craig logisk nok fjerne det hos ham som gir denne avhengighet og alle de midler som får han til å hengi seg til den. Idet han dekker ansiktet med en maske depersonifiserer eller »denaturaliserer« Craig skuespilleren, han tvinger ham til å våke over sine bevegelser og støtte seg til sine korporelle uttrykksmidler og gjenskape istedet for å reproducere.

Masken er en forsikring mot den naturalistiske realisme, en garanti mot følelsene. Han gjør mennesket om til en Übermarionett og påtvinger skuespilleren et symbolsk spill fordi han selv er et symbol:

»Det menneskelige ansikts uttrykk er for det meste uten verdi. Maskene overbeviser når han som skaper dem er kunstner, for artisten begrenser de ekspressive karakterer som han tildeler dem. Skuespillerens ansikt har ikke en slik overbevisningsmakt, han renner over av flyktende uttrykk – kortvarig, ustabil, forstykket og forstyrrende.«

Man kan spørre seg hvordan en slik oppfatning av skuespilleren kan ha sammenheng med teoriene i »The Art of the Theatre«, som blev frem-lagt to år tidligere. »The Art of the Theatre« prediker disiplinens tilbake-vendelse i teaterkunsten. »Skuespilleren og Übermarionetten« gir skuespilleren midlet til å opprette sin egen disiplin. Disse to disipliner er intimt forbundet med hverandre for virkningen av den ene avhenger av den annen. Skuespilleren er samtidig både sitt eget og regissørens instrument og slik etableres stykkets enhet, en betingelse for dets verdi som kunstverk.

Man kan si at Craigs essay er mer paradoksalt formuleringsmessig

enn tankemessig og man forstår hvordan han har kunnet utøve en slik innflytelse på skuespillerkunsten i det moderne teater. Dreier det seg fremdeles om en direkte innflytelse? Det er vanskelig å si. Craig er en forløper, han er forutsetningen for forsøk og realisasjoner som kom mye senere og hans tanke gjør seg gjeldende i de mest motsatte teaterformer. Man vet for eksempel hvilken lærdom Jouvet og Barrault i Frankrike har trukket ut av hans skrifter. Det man vet mindre om er at «Skuespilleren og Übermarionetten» foregriper på samme tid både det russiske teaters forsøk like etter den første verdenskrig, de abstrakte eksperimenter ved Bauhaus, den tyske ekspresjonismes fremgangsmåter og den brechtske oppfatning av skuespillerkunsten.

Ca. 15 år etter Craig, proklamerer Tairov (1921) at litteraturen er skuespillerens fiende og at teatret istedet for å være rent kommentarisk bør skape sitt eget autonome kunstverk. Meyerhold, Annenkov, Eisenstein krever ikke annet enn å gi skuespilleren en perfekt overlegenhet når det gjelder hans kroppslige midler, hans plastikk bør telle mer enn hans veltalenhet. Herav stammer Meyerholds »biomekanikk« og skuespillerens akrobatiske utdannelse. Og derfor låner de russiske iscenesettere fra sirkusets fremgangsmåter for her ser man en kroppslig beherskelse som er ukjent for skuespilleren. Annenkov skriver i 1919: »Skuespillerens kunst, hans profesjonelle perfeksjon er alltid relativ. Sirkusartistens kunst er perfekt fordi den er absolutt. Den minste feil i en gymnasts beregning, et sekunds felling – og han vil miste likevekten, falle ned fra trapesen, nummeret har feilet og kunsten eksisterer ikke lenger. I sirkusartistens beherskelse ser teatrets revolusjonære spiren til en ny teatralisk form, den nye stil.« Den perfeksjon Annenkov snakker om, er Übermarionetten, overveier Craig en stund å benytte atleter og dansere, gymnaster og mannequiner.

Fra å være meget forskjellige, bevitrer Bauhaus' og Oskar Schlemmers undersøkelser et visst samsvar med Craigs tanker som Schlem-

mer siterer i sitt viktige teoretiske skrift, trykt i »Die Bühne im Bauhaus« (1924). Schlemmer og hans kolleger ved Bauhaus prøver å innlemme bruken av masken, transformering og depersonifisering av den menneskelige kropp ved hjelp av uvanlige former og materialer, begrepet om Übermarionetten i den generelle oppfatning av et abstrakt teater, som Craig er en av forløperne til. Bauhaus' realisasjoner konkretiserer ikke hans ideal, men er en av de mulige utvidelser av hans tanke.

Det er klart at den ekspresjonistiske skuespiller delvis realiserer Übermarionettens ideal. Ifølge Kornfeld frigjør han seg fra realitetene og attributtene for bare å være tankens og skjebnens representant. Han prøver ikke lenger å inkarnere seg i en tragedies person. Han oversetter og understreker ved hjelp av sitt symbolske spill, bevegelsene og gestene. Han reproducerer ikke, han overbeviser.

Det gjenstår bare å eksaminere slektskapet mellom Craigs og Brechts syn på skuespilleren. Craig og Brecht er de rake motsetninger med hensyn til mål og uttryksmåter. Hos Craig er det ikke et øyeblikk snakk om didaktisk, episk eller politisk teater. Men visse av deres prinsipper viser likevel forbindelser. Begge er de beundrere av spillemåten ved de asiatiske teatre. Både den ene og den andre understreker intelligensens, lærdommens og den vitenskapelige teknikkens viktige rolle. Begge forkaster emosjon, identifikasjon og hypnose. For begge dreier det seg om å vise, å la forstå, – ikke å imitere. Liksom Craigs holder Brechts skuespillere seg utenfor sin person. Den brechtske V-effekt er Übermarionettens realisering med et historisk og kritisk mål for øyet.

I en liste over Craigs »tankearvinger« vil det kanskje synes overdrevet å sette på ett og samme plan de russiske konstruktivistene, tilhengerne av det abstrakte teater, de tyske ekspresjonister og Bertolt Brecht. Men det hos Craig som virkelig øver innflytelse, er ikke bare et spørsmål om stil. Tankenes strømninger følges ad, motsettes, låner fremgangsmåter og formuleringer: Det er det som er teatret, dets histories indre dialektikk.



TTT 7

Jerzy Grotowski

Towards A Poor Theatre

263 pages, 97 illustrations, d. kr. 51

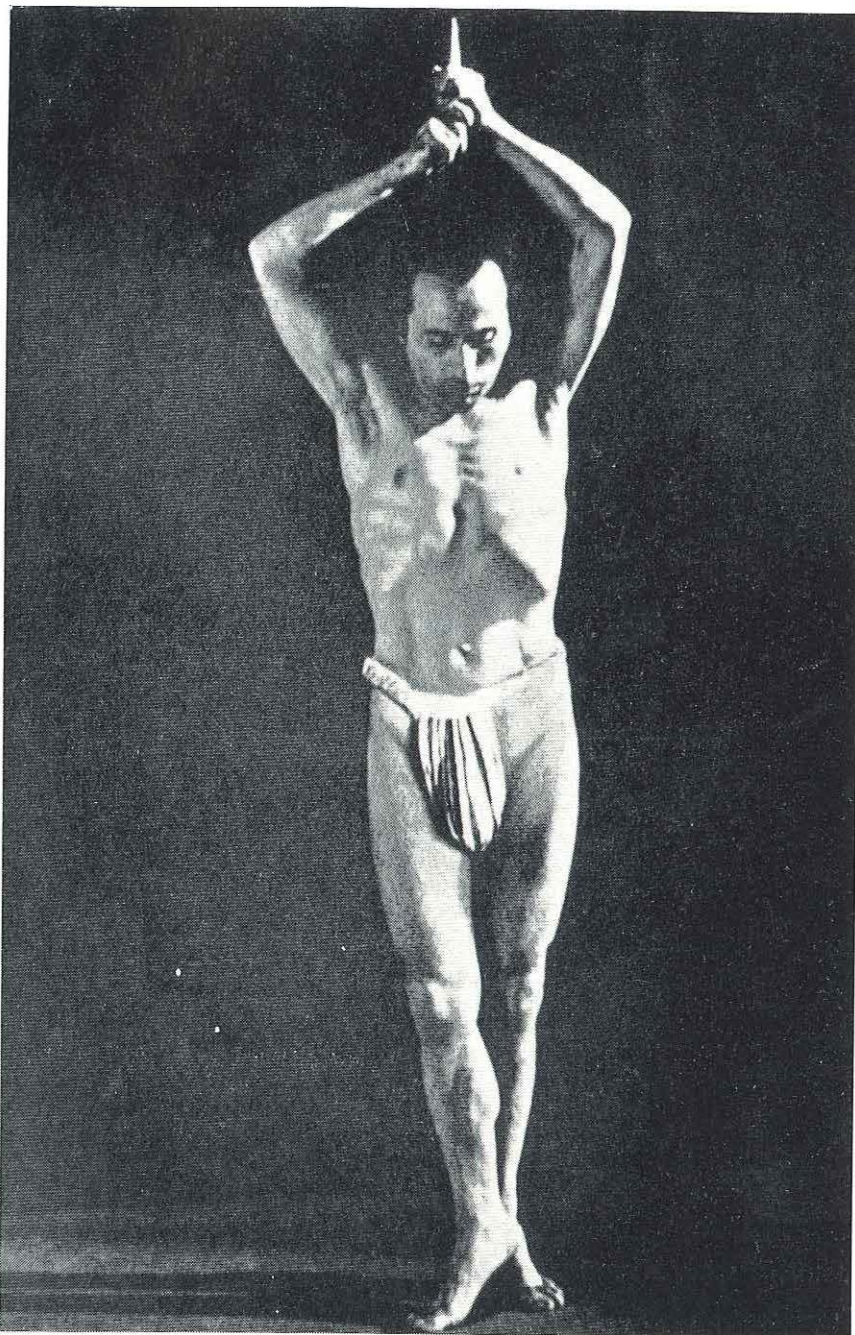
– it strikes me as by far the most coherent and profound theatrical aesthetic the post-war theatre has produced.

Irwing Wardle
The Times

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

Gordon Craig - Bemærkninger om Mimen - Analyse af Taleskuespillerens brug af mimen - Om berettigelsen af undervisning i kropslig mime på teatrenes elevskoler - Prolog til Toreadoren

Af Etienne Decroux



Etienne Decroux i etyden »Snedkeren«. Foto: Deval.

Gordon Craig

Omkring år 1900 står kulturlivets avantgarde endnu fast på doktrinen om realisme i kunsten. Inden for teatret er det Stanislavsky og Antoine, der fører an. Det er netop dette tidspunkt, Gordon Craig vælger til at affyre sine første pile mod realismen. Det træ, han vil brænde, er endnu grønt.

I sit oprør mod realismen optræder Craig ikke som forkrampet reaktionær, for hans hensigt er ikke at opretholde den tingenes tilstand, som Antoine angriber. Den stil, Antoine havde dømt til døden, var gået i opløsning, endnu før den fik nådestødet, og det var nødvendigt at skille sig af med den. Antoine ville fordrive denne stil uden at sætte en anden i stedet: »Lad os stryge fortiden ud!«

Det var også nødvendigt.

Den realisme Gordon Craig rettede sit skyts imod, var altså fuldt optaget af sit eget felttog. Den sender derfor denne nye plageånd et irriteret øjekast. Vor helt står således som den tredje magt, den der hugger løs til begge sider, og som alle hævner sig på ved at skubbe ham over til modstanderen.

Craig førte sin kamp på alle teatrets fronter: administration, iscenesættelse, dekoration, tekst og skuespillere; det endelige mål var nemlig at omskabe teatret til en original kunstart. Men tro nu ikke, at det skal forstås som et sensationelt teater, for på det punkt er vi ofte mere end tilstrækkeligt forsynede.

Efter Craigs mening burde scenen ikke som nu være et bordel, hvor alle mulige kunstarter kommer og mænger sig, men frem for alt være et forum for bevægelsen. Hvad skuespilleren angår, har jeg hentet følgende syv punkter frem fra min hukommelse:

Etienne Decroux begyndte sin karriere indenfor teatret på Jacques Copeau's skole Vieux Colombier i 1914. Fra 1926 til 1934 fortolkede han adskillige roller under iscenesættelse af Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty og Antonin Artaud. Fra 1932 havde han forskellige filmroller hos filminstruktører som Marcel Carné og Pierre Prévert. I 1940 grundlagde han sin mimeskole i Paris og i 1941 dannede han et ensemble, som turnerede over det meste af verden. I 1943 blev han lærer i mime ved Théâtre de l'Atelier, derefter ved Piccolo Teatro i Milano, senere i Sverige og Svejs og sidst ved University of New York. Følgende artikler er trykt i: Paroles sur le Mime af Etienne Decroux. © Editions Gallimard, 1963.

1. Skuespilleren bør i sit spil lade forstanden udnytte følelserne, ikke følelserne forstanden. Ekstasen er ikke nogen anbefalelsesværdig tilstand, navnlig ikke under kunstudøvelse.



2. Stil og symbol er det særegne ved kunst.



3. Skuespilleren skal kunne sin metier, før han optræder på scenen. Det er ikke i fuld offentlighed, han skal lære sit håndværk, og læretiden burde strække sig over 6 år.

Craig præciserer ikke, om denne oplæring består i at plapre løs på engagerings-kaféer eller at »tage scener igennem« på elevskoler, ligeledes med engagement for øje, for han ville ikke kunne benægte, at der allerede nu udvises en beundringsværdig tålmodighed med hensyn til studiet af teaterkunsten.



4. Den traditionelle skuespiller udstiller sine helt personlige følelsessvingninger, og det for øjnene af alle og enhver, hvilket er usmageligt.



5. Skuespilleren bør lade sig inspirere af andre kunstneres metoder.



6. Men på samme tid bør han afvise disse andre kunstneres råd, når han træder ind på scenen for at tage den i besiddelse.



7. Vi kender endnu ikke teatrets love. Det, det haster med, er at finde frem til dem og ikke alle mulige »forsøg« på lykke og fromme.

Tilsyneladende modsigelser hos Craig.

Men netop her på det mest originale punkt i Craigs nye teatersyn synes han, som alle profeter i øvrigt, at modsige sig selv.



1. Han påstår, at skuespilleren er utilstrækkelig, fordi hans spil er realistisk og mere auditivt end visuelt. Hans spil burde altså stiliseres mere og gøres mere visuelt end auditivt.

2. Men samtidig forsikrer Craig os vidt og bredt, at kroppen er ude af stand til at efterkomme tankens bud, og at man derfor ikke kan regne med den til at tolke dramaets poesi.

3. Som følge heraf bør skuespilleren erstattes af den ideale marionetdukke. Så vidt ingen modsigelse.



Men her på det sidste afslører Craig så, at denne idé med at sætte marionetdukken ind i stedet for skuespilleren blot var et slagord, og at han aldrig for alvor er gået ind for dette fremtidsperspektiv. Hvad skal man da gøre? Ingen traditionel skuespiller, ingen marionet, ingen kropslig skuespiller. Hvad skal vi så spille med?



Jeg mener vi kan komme ud af denne formelle blindgyde ved at antage, at når Craig fremhæver kroppens uformåenhed, tænker han blot på de ganske vist store, men dog ikke uovervindelige vanskeligheder, som kroppen støder på, når den forsøger at lyste tanken. Jeg ræsonnerer nemlig som følger:

1. Hvis vi i marionetdukken har et idealbillede af den gode skuespiller, må man altså forsøge at erhverve denne marionets egenskaber.
2. Disse egenskaber erhverver man kun ved at foretage visse gymnastiske øvelser, udarbejdede med henblik på den ønskede virkning, hvilket fører os frem til den såkaldt kropslige mime.



Endvidere har Craig nederst på en side i sin berømte bog anbragt en note: i denne erklærer forfatteren sig som tilhænger af det mimiske drama. Denne note, som jeg antager er en tilføjelse fra hans seneste år, støtter mig i min overbevisning om at være på rette spor.



Og endelig, efter at have overværet vores forestilling, skriver Craig en begejstret artikel om den. Men han understreger, at hans skrifter ikke har nogen forbindelse med den omtalte forestilling.

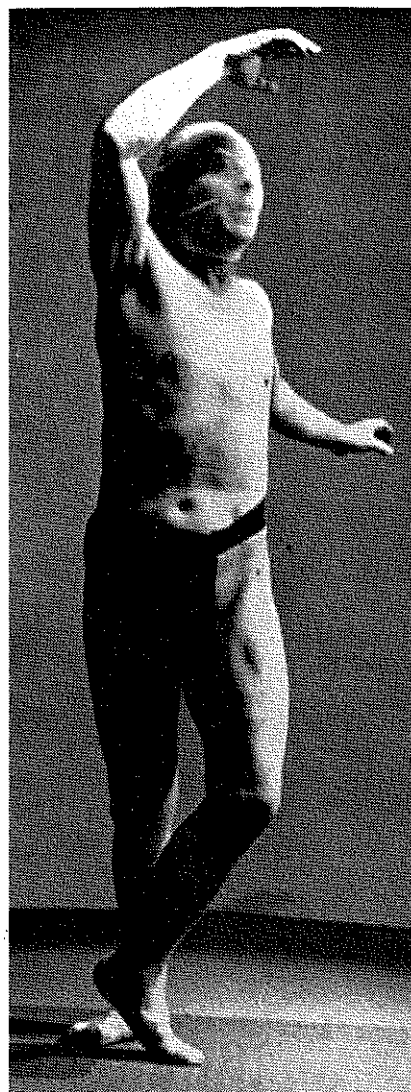
Mener han dermed, at der mellem hans skrifter og det, vi laver, ikke er nogen direkte linie som fra far til søn, eller at han ikke engang kan se en forbindelse som mellem søkende, altså simpelthen en lighed i intentionen.

Det gør mig igen usikker.

Den kropslige mime forekommer ellers så udmærket at leve op til Craigs fordringer.

1. Udfinde teatrets love.

Kan der tænkes nogen mere videnskabelig metode end den at klæde skuespil-

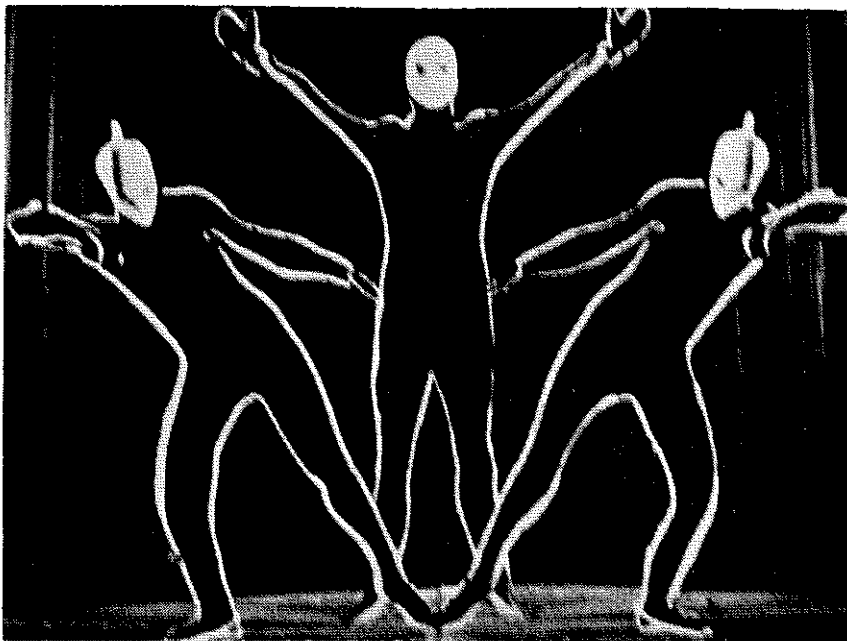


Etienne Decroux i etyden »Meditation«. Foto: Etienne Weill.

leren nøgen for at se, hvad der så er tilbage? Den, først og fremmest og igen lang tid, at berøve ham alt andet end lige hans egen person: dekoration, kostume, rekvisitter og tekst? Når først skuespilleren har været udleveret til sig selv alene og derved har opdaget, hvad han kan, og hvad han absolut ikke kan, vil vi så ikke have fået en tydeligere fornemmelse af, hvilken rolle de ting spillede, som man har berøvet ham? Og samtidig i hvilket omfang, og med hvilket formål man må geninddrage disse ting?

2. Beherskelse af følelserne.

Når skuespilleren skal forsøge at udtrykke sig i strengt geometriske linier med fare for at miste balancen, idet han således gennemgår en i bogstaveligste forstand fysisk pine, er han simpelthen nødsaget til at holde sine følelser tilbage, at opføre sig som kunstner, som en grafiker.



»Fabrikken«, i midten Etienne Decroux ved hans side Eliane Guyon og Maximilien Decroux.

3. Blufærdigheden.

Kun ansigtet er ublufærdigt, eftersom det alene afslører vort inderste væsen, det vi er. Kroppen derimod har evnen til at tegne store linier i rummet, der afleder opmærksomheden fra linierne i vores skikkelse. Således kan den ombytte den tegning, vi er, med den vi ønsker at være.

4. Stil og symbol.

Når man har en tom ramme, uden ord eller musik, behøver man bare at være nogen selv, så bliver stil og symbol straks en uomgængelig nødvendighed: dem alene kan man dække sig bag. Publikum ville aldrig tolerere, at en mand uden en trevl på kroppen opførte sig som en fin herre. Komikken heri ville virke usømmelig.

5. Det visuelle nødvendighed i teatret.

Hvordan skulle man kunne afstå fra det, når man ikke har andet at give?

6. Forlænget læretid, før man optræder.

Når vi ved lejlighed ikke er ordentlig forberedt, afsløres dette ved et fysisk fald, som beskytter os mod et psykisk. Når æslet tror sig i bispesædet for tidligt, er det kun fordi det er iført en rigtig præsts udstyr. Den skuespiller, der er ladet alene, finder hurtigt ud af, hvor me-

get han er værd og ængstes for den dag, da hans læretid er forbi.

7. Lade sig inspirere af andre kunstarters metoder.

Vi undersøger, hvordan en Rodin, en Maillol, en Ingres og en Signac arbejder rent teknisk; og det samme gælder en Boileau, en Banville eller en Edgar Poe – ikke af ren og skær nysgerrighed, men for at drage nytte af det.

8. Være mistroisk over for andre kunstnere, når de vil hjælpe teatret uden at lade sig optage i det.

Er denne mistro ikke et overstået stadium, når man står alene på scenen?

9. Selv om Craig vil tildele skuespilleren et bedre kostume, en bedre dekoration, en bedre belønning, en bedre scenekonstruktion og en bedre tekst, nytter det allsammen intet, hvis den skuespiller, vi anbringer i dette forbedrede hele, ikke selv er bedre. Og jeg ser ingen anden fremgangsmåde her end at gøre skuespilleren til en Robinson Crusoe.

10. Hvad angår tanken om at erstatte skuespilleren med en super-marionet, kan jeg ikke lade være med at føle, at

Craig, hvad han end siger, må have taget denne tanke alvorligt.

Jeg for min del ser med glæde frem til denne træskuespiller. Jeg ser den for mig som en stor marionet, der ved sit udseende og spil fremkalder en følelse af værdig alvor, ikke af overbærenhed. Den marionet, vore drømme fremmaner, skal hverken vække latter eller rørelse som et mindreårigt barns spilopper. Den skal indgyde rædsel og medlidenhed og derfra løfte sig op til drømmenes sfære.

Men først må vi have udformet dette instrument, have bestemt arten af dens spil. Er det ikke indlysende, at der virkelig vil være banet vej for den den dag, da den såkaldt kropslige mimes praktiske muligheder er blevet udforsket, eftersom bevægelserne her allerede nu lader sig føje ind i de geometriske hovedlinier.

Men er det egentlig så vigtigt at finde ud af, om Craig er tilhænger af marionetten eller af det menneskelige legeme? Af at skuespilleren står isoleret, eller af et samspil med de andre kunstarter? Hvad betyder det, om han modsiger sig selv, eller om jeg har misforstået hans idéer? Om han den ene gang taler som polemiker, den anden som filosof og den tredje gang som kunstner? Det væsentlige er at få fat i ledetråden i hans idéer. At formuleringen af hans teori kan føre til diskussion om selve indholdet af den forhindrer ikke, at den alligevel træder klart og utvetydigt frem.

Det er efter at have læst Craig, langt snarere end under selve læsningen, at man skelner hans kurs.

Mon de berømte teatereksp eksperimenter i Rusland i 1928 ville have fundet sted, hvis ikke Craigs tanker var blevet udbredt over Europa i århundredets begyndelse?

Jeg tvivler på det.

I modsætning til, hvad man kunne tro, er Craig ikke doktrinær. Flere af hans reaktioner på Stanislavskys arbejde har vist, at hans beundring har vidt spillerum. Besjælet af intuitiv fornemmelse snarere end af analytisk skarphed står han som nådigherren overfor livet og som verdensmanden uden for verden. Han har skrevet, at min tro er fanatisk. Det er hans ikke. Den er fintmærkende og følsom og ligeså uforgængelig som taktfuldhed.

Og Craig er hverken hovmodig, bitter eller vranten. Han fryder sig over andres sejre, når blot de er redelige.

Da er han med til at fejre dem og ser ud til at være tilfreds med, at en privat spøg er lykkedes for ham.

Det er en god mester, vi har valgt os.

Bemærkninger om mimen

To dømt er blevet brændemærkede.
Den ene er kneblet, men har kroppen fri: han bevæger sig.

Den anden er bundet til en pæl, men har munden fri: han skriger; og han bevæger sig kun den smule, som de stramme bånd tillader.

Ingen af de to delikventer føler lyst til at danse.

Den første er den mimiske skuespiller, den anden den talende. Smerten er den samme hos begge.

Man kunne næsten sige, at teatret ikke er nogen kunstart, eftersom det fremstiller en ting ved tingen selv: fedme ved en fed, kvinden ved en kvinde, kroppen ved en krop, ordet ved et ord, forhøjningen ved en forhøjning, bevægelsen ved en bevægelse og farveskalaen ved farveskalaen.

Markedsteltet, hvor man fremviser den skæggede dame, kæmpen og dværgen, den vattersotige tosse og de sammenvoksede tvillinger med ét hoved er en sidegren til det ortodokse teater, til dets fuldkomne form: filmen. En skuespillers deformitet bliver til et show, som skjuler det egentlige.

Og til disse deformiteter må også henregnes en skuespillerindes charme og en skuespillers skønhed, som ved ganske stille at lægge sig mellem spillet og publikum, hæmmer vores dømmekraft.

Første hypotese

Når et godt stykkes vældige flod af ord strømmer ud mod mig, befinder jeg mig i en tilstand af litterær modtagelighed.

Dukker der nu pludselig en mime op, virker den underlig på mig.

Og hvis jeg så er lige ved at have vænnet mig til mimikerens spil, og ordet kommer igen, er det nu det, der virker underligt.

Der kommer aldrig noget godt ud af at lade en lang, udelukkende verbal scene veksle med en lang, udelukkende mimisk scene.

Anden hypotese

Kan det lade sig gøre at blande ord og mime? Ja, hvis de begge er spinkle, for i så fald supplerer de hinanden. Tager

man musikken fra en god sang, virker ordene intetsigende; og det samme gælder musikken, hvis ordene fjernes.

Man kan altså godt blande ord og mime, blot begge dele er spinkle.

Tredie hypotese

Men kan ikke en af delene være fyldig? – Jo, i det omfang den anden er spinkel. Med andre ord:

Når to kunstformer optræder sammen,

må den ene vige, hvor den anden går frem, og omvendt.

Men da ingen forfatter er klar over mimens muligheder, kan han ikke med fuldt overlæg skrive tekster, der er spinkle og gode, dvs. hvor spinkelheden er proportionel med en forventet udtryksrigdom fra mimens side.

Derfor bør mimen endnu lang tid fremover afholde sig fra at snige sig ind i den dramatiske litteraturs værker og give afkald på det privilegium at dække sig bag store forfatternavne.



L'Envelope. Sterling Jensen. Foto: Jerry Pantzer.

Analyse af taleskuespillerens brug af mimen

De problemer, skuespilleren står overfor med hensyn til mimen er følgende: Hvordan skal bevægelsen gøres? Hvornår skal den gøres? Hvordan opbygges en attitude? Hvornår bør den fastlægges?

Det er teksten, der afgør, hvor en bevægelse er på sin plads. En sætning udtrykker en afrundet tanke, siger man. Det er sandt nok, blot er det ikke altid den tanke, man havde i hovedet, og som man ønsker at meddele.

I modsætning til romanforfatteren bestræber dramatiker sig på ikke at ud-sige hele sin tanke med ord. Et sted udelader han et adjektiv, som tolkede hele den idé, han havde med navneordet, og som han stadig har; et andet sted udelader han et adverbium, som tolkede hele den idé, han havde med verbet... fordi han overlader en del af arbejdet med at udtrykke tanken til skuespilleren.

Skuespilleren, som man siger er udøvende – man kunne lige så godt kalde ham formidler eller mellemmand – er skaber af dramatisk musik: den musik han komponerer – ganske vist uden at skrive den ned – til de ord, han får af ham, der kalder sig forfatter.

Hvilke virkemidler råder skuespilleren over med hensyn til diktionen?

Jeg kan opregne fire:

1. **Modulation.** Nogle ville sige intonation, men det er for snævert, eftersom man ikke kan efterligne modulationen på et klaver. På overgangen mellem to toner gør pianisten ingenting; det gør derimod skuespilleren. Hans stemme beskriver en buet linie. Det er en snart konkav, snart konveks kurve, som går fra den ene tone til den anden. En Hawaii-guitar har lidt af det samme.

2. Desuden taler skuespilleren med en nøje beregnet hastighed: hans tale bliver visse steder hurtigere eller langsommere end ellers, hans pauser gøres længere eller kortere.

3. Endvidere siger han sine ord med større eller mindre fysisk kraft. Den kan være eksplosionsagtig eller stige langsomt og regelmæssigt, eller den kan komme som en opbrusning, der langsomt dør bort igen.

Man kommer sommetider til at tænke på en legetøjsfaldskærm, der kastes op mod loftet og langsomt daler ned. På svømmeren, der sætter af med benene og svæver gennem vandet, som andre ville dykke ned i det, eller på tidevandets ubønhærlige flod og ebbe.

4. Endelig bidrager skuespilleren med

sin stemmes udtryk, og det er noget, der er vanskeligere at definere klart, for er det ikke indbefattet i de ting, jeg allerede har nævnt?

I det foregående drejede det sig om at udtrykke sig ved hjælp af stemmen, men ikke om selve dens udtryk.

Talens melodiske kurve, dens hastighed og styrke skabes af skuespilleren ved hjælp af stemmen, men den pågældende stemmes individuelle særpræg er og bliver en medvirkende faktor.

To skuespillere siger det samme: den ene får os til at skælve, den anden til at le. Og selv om flere stemmer har de samme egenskaber med hensyn til klangfarve, styrke og fylde, er det ikke derfor givet dem alle at være morsomme eller alvorlige efter indehaverens ønsker. I rigtig musik kan violoncellen bruges, hvor trompeten aldrig kunne gøre fyldest, for slet ikke at tale om rørfløjten, selv om de alle tre spiller samme melodi.

Hvad gør nu skuespilleren med dette udstyr?

Ikke så lidt, vil man indse, hvis man tænker på, hvad der inden for den rigtige musik udrettes med skiftende tonehøjder, hastigheder og styrkegrader. Men grammatikalsk set, hvad er det da, man erstatter med alt dette?

Det kan f. eks. være et adverbium eller et adjektiv. Såvel mådes- som mængdesadverbier angiver jo nemlig, med hvilken lidenskab man gør eller nægter at gøre noget, med hvilken smerte man underkaster sig dette eller hint. Det beskrivende adjektiv udtrykker det samme, omend mere indirekte, idet det ved at påpege det dejlige eller det afskyelige ved en genstand giver én indtryk af, at man ønsker at beholde eller at skaffe sig af med den.

Jamen, forfatteren kan skrive adverbiet eller adjektivet...

Hvad kan skuespilleren da gøre, som er noget helt specielt for ham? Hvilket bidrag yder han, som kun han er i stand til at give?

Dette: samtidig med at han siger et verbum, udtrykker han dets adverbium. Hvis der står: »Jeg slår dig ihjel«, og forfatteren f. eks. har tænkt: »Jeg slår dig ihjel med største fornøjelse«, så siger skuespilleren naturligvis kun: »Jeg slår dig ihjel«, men han siger det på en sådan måde, at tilhøreren er klar over, at personen med glæde ser frem til at begå det drab, han taler om. Disse to forestillinger, forestillingen om handlingen og forestillingen om måden kommer til os på samme tid: ved samme stemme,

ad samme vej. Er det ikke vidunderligt? Et sådant under er teksten alene ikke i stand til at udrette, fordi den virker successivt.

Dette er skuespillerens bidrag, når han indskrænker sig til blot at tale. Og forfatteren regner med denne støtte; således at han under udformningen af værket ofrer megen opmærksomhed på at give plads for den. Man ser derfor, at sætningsmageren ikke skriver alt det, der skal viderebringe den tanke, han har i hovedet, og at skønt hans sætning nok fremlægger en tanke, fremlægger den ikke fuldstændigt hele hans tanke.

Det er i øvrigt derfor, man kan forråde den; og det er derfor, man – for at være tro mod den – tyer til hele sammenhængen iøvrigt for ud fra den, at drage sine hasarderede slutninger. Nu forstår man bedre, hvorfor Voltaire, da han så Clairon spille et af hans stykker, halvhøjt spurgte sig selv: »Er det virkelig mig, der har lavet alt det?«

Hvordan skal man finde en betegnelse, der ikke lyder nedsættende om en sådan tekst, der lader pladser stå tomme – og jeg gentager med fuldt overlæg – til fremsigeren?

Allerede ordet »tom« virker som en kritik.

Skulle jeg hellere sige, at teksten er hul eller nødtørftig? At den er spinkel eller ufuldstændig eller utilstrækkelig? Alle disse ord virker nedsættende, mens jeg i virkeligheden mener det som en ros, fordi en sætning, som siger tilstrækkeligt for læseren, siger for meget på scenen.

Men vi må træffe en beslutning: jeg vil i det følgende skiftevis bruge to betegnelser for en tekst, nemlig fyldig og spinkel, således forstået, at jeg foretrækker de spinkle. Og dette er den gyldne regel: jo fyldigere en tekst er, jo spinklere bør skuespillerens musik være, og jo spinklere tekst, jo fyldigere skuespillerens musik. Der er noget homoseksuelt i dette, at fremføre to mesterværker samtidig. Det er som at forlange af et menneske, at det skulle lytte til to andre, der talte på én gang, eller at man maledet et portræt ovenpå et andet for at gøre det dobbelt så smukt. De forestillinger, den ene kunstart vækker, bliver mast, når de vises af en anden. Baudelaire er fyldigere end Molière, som igen er fyldigere end de tekster, der ligger til grund for *commedia dell'arte*.

Man kan forestille sig hvilken rigdom og fantasi, hvilke pludselige, fyrværkeriagtige tonesving, hvilken kærtegnende eller slangeslesk stemmeføring, hvilken

maskingeværlid af ord, al den kærlighedens kattejamren og tuden, som af en hund, der er kørt over og ikke kan få døet færdig, kort sagt hvilke vokale vidunder skuespilleren kunne tillade sig over en virkelig spinkel tekst.

Men så snart vi kommer bare til Molière, må skuespilleren straks være beskedden, skønt han stadig har vidt råderum med hensyn til hastighed og styrke.

Med Baudelaire er højdepunktet nået: Denne digter er for musikalsk til, at vi kan blande vores musik med hans. Skuespilleren bør holde sig i baggrunden for ligesom at undskylde sin uværdighed over for digtet og snarere fremlægge sagen end legemliggøre den. Monotonien er her en dyd: ingen lufthuller, ingen sprudlen, ingen pludselige opbremsninger, og frem for alt ingen kunstfærdighed. Med sin råben ville man alt for brat bringe søvngæengeren tilbage til nuets grelle lys, og det ville dræbe ham. Man hugger sig ikke vej tværs igennem et digterværk, man lader sig bære afsted på dets bølger. I stedet for at begave digteren med en musik, han allerede har, lader vi den genlyde, som han giver os.

Ved en aftensammenkomst lader Baudelaire sig læse siddende, men for at leve op til Corneille må man smide jakken, og skal man fremføre en **commedia dell'arte**-tekst, må man iføre sig shorts.

Man ser altså, at hvis det skrevne var udtømmende, hvis det virkelig sagde alt, hvad der var at sige og på det rette tidspunkt, ville fremsigelsen af det være nyteløs, i hvert fald som selvstændig kunst; den ville blot blive et oralt tryk, som telegrafens døde lyde giver en vag forestilling om.

Se, det var ikke så lidt at sige om diktionen i en artikel vedrørende mimen. Men er det ikke en legal metode at støtte sig til det kendte, når man vil nå frem til det ukendte? Og eftersom diktionen, når man tænker efter, er en form for mime, den orale form, er det så ikke en god idé at gå den igennem påny for at få et kendt udgangspunkt for studiet af den egentlige mime?

Alle de principper, jeg har opstillet for det auditive plan, kan overføres til det visuelle: jo fyldigere tekst, jo mindre bevægelser, for en virtuos brug af lige meget hvilket organ kan ikke undgå at distrahere fra den udtømmende tekst.

Og det kan siges endnu bedre og skarpere: selv hvor det drejer sig om en spinkel tekst, skal der vægtige grunde til at bevæge sig. I rækken af udtryksformer kommer bevægelsen sidst. Det vigtigste er ordet, sådan som man kunne skrive det og altså læse det med øjnene,

derefter kommer diktionen, så den rigtige attitude, og endelig til sidst bevægelsen.

For at få en idé om ordets og stemmens betydning behøver man blot at erindre sig, at masser af stykker, der er bestemt for scenen, kan spilles i radio uden ret mange kommentarer. Dette viser samtidig, hvor meget og hvor lidt man forventer, at den visuelle bevægelse skal udrette.

Når jeg sørger for at gøre det klart for mine kolleger, at skuespillerens mimiske funktion er blevet væsentligt reduceret som selvstændig kunstart, så føler de sig lettede. Den er meget vanskeligere at udføre end den vokale. Men det er et spørgsmål, om det ikke netop er dens indskrænkede betydning, der gør den vanskeligere. Ville det ikke være morsomt, hvis en grovmed fik til opgave at lave et smykke og så blev lettet over at få at vide, at det kun drejede sig om en ganske lille ting?

Man må indrømme, at det er en mærkelig skæbne at studere en ting, for at

den ikke skal blive bemærket. Så meget desto mere som, når man tager i betragtning at gestikulationen i dag kun bemærkes, fordi den ikke er blevet studeret. At forblive ubemærket, skulle det være resultatet af så mange års anstrengelser?

Man lægger ikke mærke til den sanger, som synger rent; alligevel studerer han kunsten ikke at synge falsk.

Og hvis vi nu havde skuespillere, der ikke følte sig generede af at være ubevægelige på scenen, og som kunne komme og gå, uden at man følte sig ængstelig for dem, hvem ved, om ikke forfatterne så ville få lyst til at lave spinkle tekster? Endnu spinklere tekster og derfor endnu rigere på mulighed for at spille.

Men hvorfor afvente disse stykker? Har vi ikke allerede i historiens arkiver materiale til denne fremtidsversion af teaterkunsten?

Formå skuespilleren til at bære tålmodighedens byrde: korstoget.

Får vi nogen korsfarere?



L'Envelopepe. Sterling Jensen. Foto: Jerry Pantzer.

Om berettigelsen af undervisning i kropslig mime på teatrenes elevskoler

I

Det at håndtere rekvisitter, at gå hen til dem eller bøje sig ned over dem, må aldrig afbryde det følelsesmæssige forløb i spillet, men skal tværtimod give det en endnu bedre mulighed for at ytre sig. En følelse kommer bedst til udtryk, når den knytter sig til en konkret handling. Ellers bliver den let til krukkeri. Rekvisitter leder varmen ligesom jernet.

II

Hvad armene angår, så bruger skue-



»Fabrikken«. Eliane Guyon. Foto: Etienne Weill.

spilleren dem forkert eller for meget eller både forkert og for meget. Han bruger dem forkert fordi: jo mindre teknik man har, jo grovere virker den. Han bruger dem for meget fordi: selv med en utrænnet krop kan armene bevæges uden besvær, og ganske risikofrit. Desuden gør man dem til løsrevne genstande.

Der er andre organer, man kan udtrykke sig med; de har oven i købet to egenskaber, som armene aldrig har: virkningsfuldhed og diskretion. Et par væsentlige dyder, idet det bør undgås at aflede opmærksomheden fra teksten enten ved en kropslig passivitet, som kunne fornægte den eller ved en aktivitet, der kunne gøre den for tung.

Nu har man anklaget den legemlige træning for at opfordre til for megen gestikulation, som virker forstyrrende på det, der bliver sagt. Men som vi har set, er det netop mangelen på en sådan træning, der er skyld i de malplacerede bevægelser, og som gør også den velanbragte bevægelse kejtet og derved forstyrrende.

Det første organ, man uden større risiko kan bruge er selve kroppen.

Det er mærkeligt, at kroppen er billedhuggerens foretrukne organ, som han kan nuancere i det uendelige, mens skuespilleren ganske glemmer den.

Det er mærkeligt, at armen er så lidet påagtet af billedhuggeren, mens skuespilleren så gerne bringer den frem i lyset.

Skuespillerens krop er som en træstamme, en massiv blok. En statuekrop er et forbund, hvor hver medlemsstat kan foretage selvstændige bevægelser, ikke uindskrænkede, men dog mærkbare: drejninger, forskydninger og bøjninger. Disse medlemsstater benævnes bryst, lænd, skuldre og bækken. Nogle af disse har kommuner, de såkaldte hvirvler, der igen våger over deres selvbestemmelsesret.

Til dette kroppens imperium kommer så halsen og hovedet. Og også benene regner vi med, når de virker som en forlængelse af kroppen og står i dens tjeneste i stedet for at føre sig frem for egen regning på en iøjnefaldende måde. Endelig indbefatter vi armene, dem man har villet forkleje og sætte op mod kroppen, på betingelse af at de viderefører den kraftlinie, kroppen har afstukket.

III

Disse organer er i stand til at foretage

såvel bratte som glidende bevægelser, og skønt begge disse tempi er nødvendige faktorer i skuespillerens register og sætter hinanden i relief, kan man alligevel godt opstille dem i rangfølge.

Den største vægt bør lægges på de glidende overgange. En bevægelse, der udføres uden ryk, hverken mod det langsomme eller mod det hurtigere, distraherer ikke fra teksten.

IV

Kroppens stilling kan holdes længere end armenes. En passer derfor bedre til »tirader« i teksten, hvor bevægelserne bør være få og diskrete.

Dette minder os om, at attituden er en mimisk kategori, der er langt at foretrække for gestikulationen. Kunsten ved den er usynlig for den, der skal nyde godt af den.

Den vil ofte kunne overføres til gangen.

V

Endelig bør skuespilleren mestre den udtrykksfulde gang. Måden at gå på gør sig gældende uden at gøre sig bemærket.

Den er et stykke mime uden at virke som sådan. Den bryder ikke ind i handlingsforløbet for at gøre et »nummer« ud af sig selv. Og samtidig afslører den, virkningsfuldt og diskret, mere om en person end noget andet.

Et kort resumé:

Som støtte for sin fremstilling i det hele taget kan skuespilleren, med skønsomhed og uden at distrahere fra teksten, vægtigt og dog diskret, anvende følgende fire ting:

1. Af legemets partier – selve kroppen.
2. Af hastighedsskifter – det glidende.
3. Attituden – frem for gestikulationen, ja endog frem for bevægelsen.
4. Af alle handlinger – gangen.

Prolog til Toreadoren

Mine damer og herrer! De skal nu se **Toreadoren**. Det er indenfor den mimiske genre, vi skal behandle dette emne.

Det ville derfor være umuligt at lægge den spanske dansers virtuose bevægelser ind i spillet.

Ejheller får det music-hallens flotte opsætning. Og navnlig vil det ikke kunne gøre krav på den interesse, som synet af virkeligheden altid vækker.

Her er ingen tyr, ikke engang en kårde, hverken sol eller blod, ingen tilskuerskare, der får luften til at gløde af anspændelse, og er så stor, at den udfylder horisonten.

Så allerede nu er vi tilbøjelige til at mene, at en mimiker, der var på jagt efter et godt emne, ville finde temaet »toreador« direkte nedslående, at det er, hvad man i skuespillerjargon kalder en »faux beau rôle«.

I arenaen vækker det ens beundring, at toreadoren er i stand til at bevare en sådan ynde i sin stilfulde kraftudfoldelse, ja en sådan rytme.

Men mon man har gjort sig klart, at det ikke ville være umagen værd at gå til en sådan »ballet«, hvis døden, som sidder i højsædet, ikke var til stede?

Mime-kunstneren bliver ved første øjekast tiltrukket af det drama, hvor et legeme møder et andet i kamp. Og dog:

Hvis han indskrænkede sig til at overføre toreadorens plastik fra arenaen til scenen, ville denne plastik vise sig ude af stand til at tilfredsstille tilskueren.

Man måtte derfor i det mindste stilisere disse bevægelser. Dette siger sig selv. For ligesom kunstmaleren ikke er nogen fotograf, er mimikeren ikke nogen abe.

Men selv om vi på denne måde opnåede større skønhed, ville den dog lade os stå tomhændede og uden den sindsbevægelse, som dødens majestæt væk-

ker, og den ville ikke engang give et kunstnerisk udtryk for den.

Hvad skulle man da gøre?

Man skulle fremstille det, der foregår inden i helten, når han står over for sin opgave.

Derfor skal De ikke blive forbavset, hvis vores toreador foretager bevægelser, som De ikke venter af ham.

De må huske på, at mimikeren, når han tager sit arbejde alvorligt, udfører bevægelser med sin krop for at fremmane bevægelser i Deres sind.

Det Freud får Dem til at sige, får mimikeren os til at gøre.

Fra den ydre verdens fængsel brød mimikeren døren op til toreadorens kranium for at genvinde sin frihed dér, dykkede ned mod hans indre for at kunne ånde frit, for at få mere plads og for at nå ind i åndens uendelige rum.

Og hvad finder han dér?

Før den store prøve: angsten . . . som giver sig udtryk ved en barsk, arrogant, aggressiv, kort sagt modig mine.

Og han ser – stadig før prøven – spillet af skygger og lysglimt, hvor lysten til at flygte og lysten til at angribe veksler i blinkende lyn, ligesom to linier krydser hinanden inden i den gangster, der er omringet af politiet.

Men da undertrykker han sin angst, undertrykker den så stærkt, at den kvæles og dør . . .

Han må bevare roen og værdigheden, for det er »el passeo«.

Og når toreadoren langt borte i arenaen ser det rødbrune dyr springe rundt, mens hans hjælpere udæsker det til at afsløre sin stil, er han besat af en følelse, man kunne kalde frygt og bæven.

Det er en tung, kvælende em, som først rammer hjertet og knuger sig sammen om det, med alle molekyler fortættet til en ætsende damp.

Mimikeren, som har taget sæde i denne

sjæl, ser også, hvordan helten i dybe drag inddrikker den vederkvægende hujen og råben, der danner optakten til hans død: et forskud på lønnen, hvis man skulle dø.

Han ser den myndige ro, hvormed manden betragter sig selv, det skønne, klare blik, som vanviddet har splintret i sit smukke mønster.

Og når så faren antager sin lugt af rustrodt blod, stiger modet, dette sejrssikre barn, der altid melder sig pludseligt, op på sjælens ruiner, hvor det overskuer alt, vejer alt og – uden at se tilbage på sit liv – vokser.

Men heller ikke dette var tilstrækkeligt. For menneskets tanker er endnu ikke oprigtige.

Man måtte derfor tage drømmene med.

Stadig skjult i sin helts sjæl, måtte mimikeren afvente, at han i drømme genlemlede sin skæbne.

Når bevidstheden er sovet ind, vågner

Men det, det i den sidste ende gjaldt om, var at opdage mennesket bag toreadoren.

Mennesket.

Her snedker, der sagfører, her kirurg, der alpefører eller pilot, her skolelærer, der statschef.

Slet og ret: altid mennesket stillet over for en tyr af ånd og kød.

Og De, det store mørke af publikum, hvis sorte øje ser på os, som var det øjet på den tusindcellede flue. De, hvis nervøse læber har magt til at hysse, og hvis spændstige struber har magt til at juble, lad Dem ikke fornærme af at blive betragtet som vores tyr.

Deres spidse horn, det er den kritiske ånd, Deres lodne skygge vores tvivl, Deres blik vores udfordring.

Det gælder for os om at jage kården i ironiens sene.

De kan nok se, at et spil om tyren må have angsten som udgangspunkt.

MARTIN ESSLIN

Det absurde teater

Det er sjældent at en ny litterær bevægelse har fået en så grundig og autoritativ behandling så hurtigt efter at den er opstået, ja **mens** den udfolder sig!

Thomas Bredsdorff i **Politiken**

368 sider + plancher 49,50, indb. 58,50.

... ei bok ingen teaterorienteret mann eller kvinne kan vera foruten.

Olav Dalgård i **Dagbladet** (Oslo)

»Det absurde teater« anbefales for alle, der interesserer sig for moderne teater. Det er en uundværlig håndbog og en ypperlig inspirationskilde.

Chr. Ludvigsen i
Teatrets Teori og Teknikk

RASMUS FISCHERS FORLAG

Om mimekunst

af Jean-Louis Barrault

Jean-Louis Barrault (f. 8/9-1910). Oprindelig elev af Charles Dullin på »L'Ecole de l'Atelier«, men allerede omkr. 1935 påvirket af Antonin Artaud og dennes tanker om kropslig udtryksfuldhed. Gjorde sig først bemærket med sin egen version af W. Faulkners »As I Lay Dying« - »Autour d'une Mère« - i 1935 med en halvt-mimisk, halvt-talt fremførelse. Artaud har kommenteret denne præstation i »Le Théâtre et son Double«. I 1930'erne gjorde Barrault sig yderligere bemærket som skuespiller og iscenesætter, bl. a. som hovedpersonen i sin egen dramatisering af Knut Hamsuns »Sult« og som 'slagtermorderen' i Carnés klassisk-absurde film, »Et tosset drama« (1937).

Det var også Carné, der i 1944 fastholdt Barraults berømte præstation som mimikeren Deburau i langfilmen »Paradisets Børn.« - Iøvrigt var Barrault i 6 år skuespiller og instruktør ved Comédie-Française, indtil han i 1946 sammen med sin kone Madeleine Renaud dannede deres egen trup, der med en meget bevidst kunstnerisk linie førte sig frem de næste år. I 1959 blev Barrault direktør for Frankrigs anden nationalscene, »Odéon«.

Han omdøbte teatret til »Théâtre de France«, men holdt samme linie som før med vægt på halvklassiske franske forfattere som Claudel, Giraudoux, Anouilh, Montherlant, Feydeau . . . men med et vågent øje for nye muligheder som Beckett, Ionesco, Genet.

Særlig berømt er hans egen Hamlet-tolkning i André Gides oversættelse (1946) og hans og Gides version af Kafkas »Processen« (1947), samt hans forskellige Claudel-opsætninger, hvor han nærmer sig Artauds idéer om et totalt teater.

I 1966 vakte han nærmest skandale ved at sætte Jean Genets mesterværk »Les Paravents« op på »Théâtre de France« i Roger Blins kongeniale iscenesættelse. Alligevel var han til sin store skuffelse ikke provokerende nok for studenterne, der ved urolighederne i forsommeren 1968 simpelthen besatte Odéon-teatret. Han tog eller fik sin afsked, men er nu begyndt forfra med sin trofaste Madeleine ved sin side. Odéon-teatret har været lukket siden. Nu har han kastet sig over Rabelais.

Følgende artikel er hentet fra »Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault«, et ypperligt teateridsskrift, som truppen har udsendt gennem en årrække, ofte i forbindelse med nye forestillinger. Har i øvrigt udgivet flere bøger om sin kunst: Bl. a.: »Mise en scène de Phèdre« (1946), »Je suis un homme de théâtre« (1955).

Man kan nuomstunder møde sande og store teaterkunstnere, der ganske oprigtigt fornægter mimen og kun sætter deres lid til teksten, dvs. det skrevne. Det skrevne ord er dog ellers de fraværendes sprog, mens teatrets sprog er de nærværendes. Der er derfor i denne forkærlighed for det skrevne inden for selve teatret noget, der »halter«.

I øvrigt er det en ting, man udelukkende finder i den vestlige verdens teater, for i Orienten har teatret bevaret mimen intakt og har takket være traditionens videreførelse fra slægtled til slægtled af skuespillere kunnet bibeholde dens dybe betydning.

Ikke desto mindre har visse kunstnere gennem de sidste generationer forsøgt at genindføre mimen her i Vesten og har gjort det til deres livsopgave at forsvare dens sag.

Men som det almindeligvis sker i en kampsituation, har de været nødt til at overdrive dens betydning som modvægt mod den lette, behagelige og praktiske position, det skrevne ord stadig har i teatrets liv.

De kortfattede studier af maskespillet, der blev påbegyndt på Théâtre du Vieux-Colombier under vejledning af Jacques Copeau, med en Charles Dullins helhjertede støtte, en Decroux's selvopofrende ildhu og de forslag, vi selv af og til fik lov til at komme frem med, en Charlie Chaplin's eksempel, en Marcel Marceau's helt nye teatersyn og en Fabri's og enkelte andres interessante forsøg, har gennem de sidste tredive år haft held til for alvor at vende det brede publikums opmærksomhed mod de uendelige muligheder, der ligger i mimen og ganske særligt i pantomimen.

Men selv om man i dag anerkender pantomimens værdi, adskiller man stadig denne så tiltrækkende arbejdsform fra teatrets egentlige arbejde. Mimen er stadig i flertallets øjne en kunst helt for sig selv.

Men ikke nok med det. Som en slags forsvar, og som en ganske normal reaktion er der endog visse mimikere, der af fanatisme gør den til noget specielt og med fuldt overlæg vil isolere den fra teatrets liv i øvrigt.

Endelig er der dem, der elsker såvel teatret som mimens kunst, men selv de er enige om, at det praktisk taget er umuligt at **blande genrene**, og at det sjældent lykkes at forene ord og mime.

Der er kort sagt tre grupper: De talende skuespillere, de

reformvenlige mimer, og endelig dem, der anerkender begge, men tvivler på, at man kan skabe en syntese mellem dem.

Menneskets historie i almindelighed og teatrets i særdeleshed kan tjene til at kaste lys over denne debat.



Den mimiske kunst går helt tilbage til de ældste tider. Derom hersker der nu enighed.

Homer beundrer dens ophøjethed og uendeligt rige muligheder og betegner den som en **lydefri kunst**. Quintilian lader den opstå i **den heroiske tidsalder**. Cassiodorus identificerer den med musen Polyhymnia. Plutark sætter den i forbindelse med Apollon-dansene.

Telestes, en berømt mimiker på Aischylos' tid, mimed »De syvs tog mod Theben« i de mindste enkeltheder, og Platon, Aristoteles,¹⁾ Xenofon, Herodot og Pindar omtalte ham med dyb ærbødighed. Endelig siger Lukian direkte: **Oprindelsen til denne kunstart går helt tilbage til tidernes morgen. Den er lige så gammel som Amor, den ældste af alle guder.**

Så snart mennesket havde rejst sig efter sin skabelse, følte det trang til at udtrykke sig ved at lade stemmen lyde og ved at bevæge kroppen.

Menneskets ældste sprog er altså en syntese af ord og bevægelse.

Dette første sprog kaldes i sin helhed: musik. Når mennesket vil gøre sig til ét med naturen og forkynde sit elskovsbegær, skaber det sig om til musik. Det står endnu sine brødre, dyrene, meget nær. Og skaber ikke også disse sig i kærlighedens øjeblik om til musik? Fuglene strutter med fjerene, basker med vingerne, tripper utålmodigt og lægger i deres kurren de mest subtile klange, køerne krummer sig i lænden og brøler, hundene logrer med hele kroppen og bjæffer, kattene strækker sig og mjaver, og mennesket deklamerer, synger og danser.

Lige fra begyndelsen har man kaldt denne mystiske og magiske enhed af poesi, sang og dans for **musik**. En treenighed, som danner et hele.

Plutark sagde: **Bevægelsen er stum poesi, og han tilføjede: Poesi er en ordenes dans.**

¹⁾ »De fleste mimesensere støtter sig i deres fremstilling alene til rytmen, ikke til harmonien. Det er ved hjælp af hele deres bevægelsesmønstre, de efterligner menneskets skikke, lidenskaber og handlinger.«

Og digteren skaber hele denne treenighed. Han er såvel komponist og danser som skribent.

For øvrigt eksisterer ingen af disse ord rigtigt endnu; poesien overleveres efter hukommelsen, den egentlige musik skabes spontant på fløjte eller tromme, og dansen består i mimiske bevægelser.

Digteren kaldes på latin ofte **saltator**, afledt af verbet **saltare**, der betyder at danse med mimik og gestus. (Nogle mener, ordet stammer fra arkadieren **Saltus**, som var den første, der lærte romerne denne kunst). Og det er digteren selv, der udfører sine værker.

Oprindeligt udtrykker mennesket sig altså **totalt**, i en ubrydelig enhed af tale, sang og dans.

Musikken er et led i helheden på linie med ord, rytme og kropslig bevægelse.

Og dansen er på denne tid ikke denne kæde af varierede trin, ikke disse symmetriske figurer, i det hele taget ikke denne skønne, men abstrakte kunst, vi beundrer i vore dage. Den er, som Platon siger: **En efterligning af alle de gestus og bevægelser, mennesket kan gøre.**

Det er specialisering af tilfældigheder, der i tidens løb har adskilt genrerne, ikke et tilgrundliggende princip.

Når en nutidig kunstner søger at genskabe syntesen mellem ord, sang og dans, er det altså ikke på grund af en intellektuel mani, han prøver blot på **rent fysisk** at finde tilbage til menneskets oprindelige, grundlæggende og naturlige form for musikalsk udtryk.

Når mimen pludselig skiller sig ud fra recitationen, sker det på grund af et uheld.

I år 514 efter romersk tidsregning fortælles det, at Livius Andronicus, en frigiven slave af græsk herkomst skaber et komplet dramatisk spil, som i overensstemmelse med traditionen forener digt, musik og skuespillerkunst. Han opfører det selv, og det med en sådan succes, at han til sidst mister stemmen. Derfor får han tilladelse til at lade sit digt synge af en ung slave, placeret foran fløjtespilleren, mens hans selv gør de bevægelser, der illustrerer handlingen og ordene. Denne fornyelse bliver en mægtig succes. Således opstår den skik at lade hver rolle udføre af to skuespillere, en der reciterer, og en der gestikulerer.

Det er utvivlsomt denne hændelse, der ligger til grund for den egentlige pantomime, som altså har sin oprindelse i en legemsfejl: en stumhedens kunst.

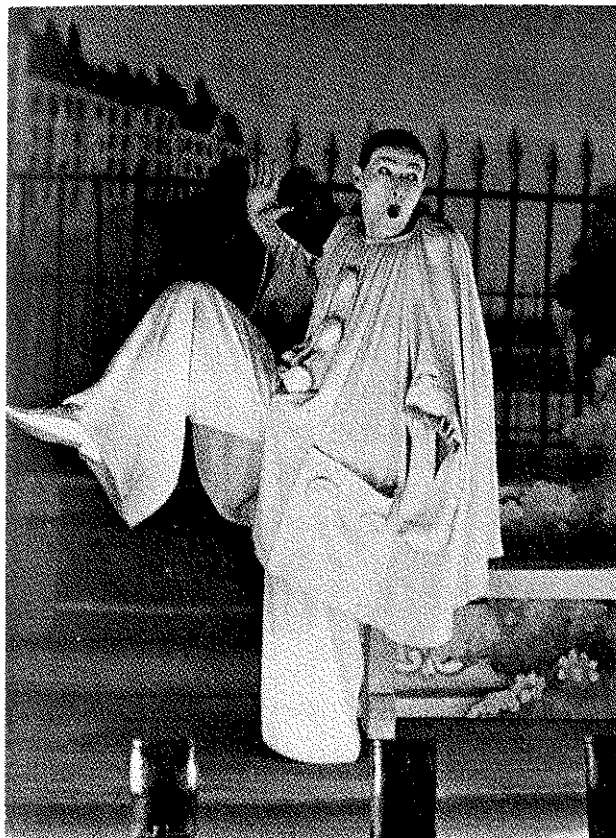
Men ordet **pantomime** kom først rigtig i brug fra og med Pilades, den berømte mimiker, som levede på Augustus' tid. Det skal tilføjes, at fra Andronicus til Pilades spillede pantomimikeren alene og fremstillede flere personer ved stadige skift af kostumer og masker.

Der er altså langt fra den antikke, mimiske dans, som bidrager til den rituelle ceremoni i forening med poesi, sang og rytme, og frem til pantomimen, der stum vil efterligne alt, både menneskets tale, dets handlinger og dets sindsstemninger, udelukkende ved hjælp af legemet.

I Antikken kan tilskueren på grund af ordene let følge med i handlingsgangen, og mimen behøver ikke forklare den med sin gestus. Trommernes medrivende rytmer og fløjternes melodiske guirlander hyller hele teatret i en emotionel atmosfære. Mimen er derfor ikke nødt til at overdrive sine sindsrørelser.

Den mimiske dans kan her tillade sig at være fuldkommen ren og kan blive til legemliggjort sang. Den poetiske tolkning, som er kunstens fornemste medium, kan tillade sig så ekstreme gestus, at den trænger ned til de lønlige dyb i tilskuerens sind. Det er det, man endnu kan møde i visse primitive, magiske ceremonier.

Men da pantomimen efter Andronicus' uheld skal efterabe



Jean Louis Barrault i filmen »Les Enfants du Paradis« af Marcel Carné, 1939. Filmen er bygget over J.-G. Deburaus liv og arbejde ifølge et scenario af Jacques Prévert. Den unge Jean Louis Barrault spillede den kjente mimiker (Om J.-G. Debureau se TTT nr. 6).

alt, forandres den kunstneriske brug af hænderne, som i den mimiske dans var så rigt udviklet, og den bliver et stumt kodesprog, der er berøvet enhver hypnotisk magt. Det bliver en kunst for døv-stumme.

Der findes en anekdote om Pilades, som er meget karakteristisk i denne forbindelse. Hans elev Hylas skulle fremstille Agamemnon som en stor mand. For at gøre dette, løfter Hylas armene op over hovedet. Pilades udbryder hende fra sin stol: **Du gør ham lang, ikke stor.** De tilstedeværende beder da Pilades mime Agamemnon, sådan som han opfatter ham, og han mimer en mand, der er **opslugt af dybe tanker.** Elven mimede udefra, Pilades indefra.

Mimikernes stilling under kejseren Augustus var helt enestående. Ingen uden kejseren havde noget at sige over dem. De almindelige retsregler gjaldt ikke for dem. Nogle af dem var præster, og alle ejede de anseelige formuer. Således f. eks. Clodius, hvis udsøgte og overdådige festmiddage overstrålede Kleopatras, eller en mand som Roscius, der dystede med Cicero.

Det foregik på følgende måde: Cicero holdt en tale; derpå mimede Roscius den til de mindste detaljer. Så holdt Cicero talen igen, idet han ændrede lidt hist og her. Disse ændringer skulle nu være med, når Roscius igen gjorde den efter.

Anvendelsen af mimen trænger ind på alle områder. Ved begravelser bruges histrioner.¹⁾ De ifører sig den afdødes klæder, dækker ansigtet med en maske, der ligner ham, og genfortæller i dramatisk form hans gode såvel som hans slette handlinger, en slags rettergang over hans liv.

¹⁾ Ordet **hister** stammer fra toskansk, hvor det betyder mime-danser, eller måske fra navnet på en berømt etruskisk danser, som hed Hister.

Det finere selskab bliver mere og mere begejstret for disse histrioner. Denne kunstart, siger man, er i stand til at udtrykke ting, som det ville være vanskeligt at få frem gennem det skrevne eller det talte ord.

Man opfører Ovid som pantomime. Mimikeren Memphi spillede Pythagoras' filosofi.

I Augustus' århundrede, den romerske mimes guldalder, fornys genren og drives til sit ypperste af den tragiske mimiker Pilades og den komiske mimiker Bathyllus.

Iført flotte kostumer og bag masker af ædelt træ, i en pompøs og virkelighedstro dekoration og til rytmen af et rigtigt orkester, nu ikke længere blot bestående af daktyl-fløjter, men af krotaler, citarer, bækkener og andre instrumenter (bl. a. en slags orgel) kaster Pilades og Bathyllus og alle deres elever sig ud i en indbyrdes konkurrence, som ophidses i det romerske borgerskab. Man skelner mellem to kategorier: de der mimer alene (monoprosoper) og de der mimer flere sammen (polyprosoper).

Teoretisk kan mimen på denne tid inddeles således:

Kunsten at bruge hænderne (**chironomia**).

Kunsten at bruge fødderne (**halma**).

Kunsten at springe (**lactisma**).



Men snart bliver histrionerne mere og mere tøjlesløse og pådrager sig publikums foragt. Som følge af denne forsimpelse bliver de forjaget af Tiberius, kommer frem igen under Caligula, bliver forment adgang til teatrene af Vitellius, mens Heliogabal optræder sammen med dem (Venus' rolle i Paris' dom).

Lidt efter lidt går de i glemmebogen. Men hvad laver de i denne glemselsperiode? Hvem ved, om det ikke er dem, som skal komme til at holde teatrets svage, hellige flamme levende på gårdspladser, på landsbytorvene og i private huse.

I Middelalderen ser man atter histrionerne dukke op. Hvorledes udtrykker de sig nu?

Er de rene mimikere? Nej. Her igen taler, synger og danser de. Ja, de spiller endog på forskellige instrumenter. De er igen blevet **musik**. De udtrykker sig igen **totalt**.

I tiden siden Andronicus har de genvundet stemmens brug og forstår at tilpasse den til kroppens rytmiske udtryksform.

Med det 17. århundrede bliver vore franske histrioner påny henvist til gaden og til markedspladsens gøglertelt. Igen må de forsvinde officielt for så i det 19. århundrede at genfødes af cirkusartisternes omflakkende tilværelse. Og denne gang er man på vagt over for dem. Deres tale-pantomimer (for her igen vil de forene ord og gestus, og deres pantomimer er med tale) kan ikke klare sig, og den rene **pantomime** stræber igen mod det perfekte med Debureau og hans skole. Stumfilmen tog denne genren i brug, og Charlie Chaplin beviste på genial måde tavshedens muligheder.

I dag har vi rent instinktivt en fornemmelse af, at pantomime og mime er forskellige, men vi ved ikke rigtig hvordan og hvorfor. Man siger: pantomimen er gammel, mimen moderne. Man føler godt, at disse to genrer inden for kunsten at udtrykke sig ved hjælp af gestus udspringer af to forskellige tilstandsformer: det stumme og det tavse.

Mimen er udelukkende baseret på handlingen; det er en akt.

Pantomimen udstaffer handlingen med et regelbundet sprog; det er en leg.

De antikke mimer var enten tragiske, komiske, eller de var satyr-spil (fallisk kunst f. eks.). Men ligegyldigt hvilken genre det drejede sig om, fremstillede de udelukkende handlinger uden at støtte sig til kommentarer.

Fra den romerske periode søgte pantomimerne støtte i kommentarer, og det såvel i den komiske og den tragiske genre som i satyr-spillene. Men den mimed kommentar er handicappet af sin stumhed, der ganske naturligt får den til at trække i retning af det komiske snarere end af det tragiske.

Når Hylas med en slags gestus-brander angiver, at Agamemnon er stor, ved at gøre ham lang, er hans fremstilling ikke alvorligt ment. Charmen ligger netop i det tilnærmelsesvis. I denne tolkningsform ligger kimen til hele det 19. årh.'s pantomime; dens succes skyldtes netop dette muntre tilnærmelsesvis, dette spirituelle gestussprog, som mimed dialoger ved analogi. Der var en mimiker i forrige århundrede, som når han uden ord skulle sige »je nous...« ganske simpelt pegede på sit knæ (genou). I fuld forståelse med publikum åbner Pierrot sin brystkasse og river under store smerter hjertet ud og lægger det som en dirrende fugl i Colombines fremstrakte hænder; og hun forsvinder henrykt og bevæget med den kostelige gave. Pantomimen er altså en handling kommenteret af et stumt sprog, som på grund af sit opfindsomme vid fastholder genren i det komiske.

Når Pilades korrigerer sin elevs spil og fremstiller Agamemnon opslugt af dybe tanker, fastholder han sin person i tavsheden. Men Pilades er en tragisk mime. Ved at undgå kommentaren, nærmer han sig til den antikke mime.

Eftersom pantomimens kommentarer skaber en legende atmosfære, føler pantomimikeren sig tiltrukket af en **komisk** fortolkning af livet.

Hvis mimikeren ønsker at tolke livets tragiske aspekter, må han i sin fremstilling støtte sig til tavsheden.

Alle de, der i dag går så brændende ind for en genoplivelse af mime-kunsten, bliver stillet overfor dette dilemma.

Den største komiker, der har evnet at bygge sin kunst på tavsheden, er så ubetinget Charlie Chaplin. Chaplin er ikke stum, han er tavs.

Vi ved, at i Østasien, Kina og Japan, har det traditionelle teater bevaret den tragiske mime (Nô-spillene især).

I Europa har man i de sidste to generationer gjort en stor indsats for mime-kunsten. Men trods den geniale ildhu, der er blevet vist af bl. a. Decroux, som har set sig nødsaget til at bryde med teatret og skabe den **skulpturelle** mime, er alle forsøg inden for genren hidtil mislykkedes, når mimen henfaldt til ikke blot det komiske, men til den stumme pantomimes komik.

De to største vanskeligheder ved mime-kunsten, den være sig komisk eller ej, er altså følgende:

1. Valg af emnet, som må kunne finde sin næring i tavsheden.
2. Nødvendigheden af at omsætte enhver eventuel kommentar til tavs handling.

Eksempel: de små brøds dans i »Guldfeber« for at mime en intim middag for to, hvor pigen udebliver.

De fleste mimikere overholder som oftest med heldig virkning disse mimens to vigtigste bud, og alligevel bliver resultatet altid en bevægende, men komisk mime.

Vi har mistet sansen for den tragiske mime. Hvordan kunne den tragiske mime være?

Mennesket er kastet ud i universet og står i konstant forbindelse med sit indre selv og med den ydre verden. Med jeg'et og med det'et. Det er i kamp med disse to, det handler. Vores indre verden og den ydre verden indvirker uafsladeligt på hinanden.

Når den indre verden vejer tungere end den ydre, handler mennesket ud fra sin **vilje**. Men når den anden vægtskål går ned, underkaster mennesket sig universets **tvang**. Hele vort aktive liv foregår i denne pendulbevægelse, denne vekslen mellem viljeshandlinger og påtvungne handlinger.

Eksempel: når solen blænder én, er man nødt til at knibe øjnene sammen. Det er altså en **tvungen handling**. Hvis man ønsker et skarpere blik, kniber man **med vilje** øjnene sammen. Det er den samme handling, men nu en viljesakt. I første tilfælde bliver man gennemtrængt af lyset udefra. I det andet vil man med blikket gennemtrænge verden omkring sig. Man taler om at have et »gennemtrængende« blik. Handlingen er den samme i begge tilfælde, men den står ikke i samme toneart.

Tragedien beskæftiger sig med mennesket i kamp med den indre og den ydre verden uden hensyntagen til selvopholdelsesdriften.

Mennesket og jeg'et.

Hvad er det for en indre verden, der er blevet mig betroet i livet? En skrøbelig verden, som ikke kan eksistere ved sig selv, en forgængelig verden. Lige fra det øjeblik, da jeg blev klar over, at jeg ejede denne indre verden, har jeg båret døden i mig. Sværdet hænger over mit hoved. Hele min færd bliver en kamp mod døden, en kamp mod uret, en kamp mod tiden. Der gælder nu kun et eneste feltråb for denne indre verden, som er kroppen: udskyde kapitulationen, udskyde sandhedens time.

Fra da af har hver eneste del af kroppen fra øverst til nedest været i konstant alarmberedskab. Kroppens ressourcer er udtømmelige. Men dens forskellige dele må virke i nøje samklang med hinanden som fint afstemte apparater eller som dygtigt ledede ministerier.

Høsten – det organiske liv.

Kraften – seksuallivet.

Forsvaret – nervesystemet.

Initiativet – det intellektuelle liv.

Høsten bjærges til huse (fra munden til tarmene).

Kraften stejler og angriber (seksuallivet).

Forsvaret afværger og beskytter (vore nerver og sanser).

Initiativet afgør, hvad der skal bevares, og hvad der skal kastes bort. Alt hvad vi gør, indskrænker sig til dette: ind i jeg'et, ud af jeg'et.

Og det hele dirigeres fra central-komitéen: hjernen.

Alt dette er så indlysende, at det skriger til himmelen; men mimen må altid holde sig dette for øje: hver af os råder over en verden, en hel, kompliceret og fuldkommen verden. En nøjagtig kopi af den ydre verden.

Vort indre livs skiftende etaper kaldes vore holdninger. Fra det øjeblik det nyfødte menneske har udstødt sit første skrig, har det en holdning. Hver af vore holdninger influerer på den følgende, og er selv en følge af de foregående. Under hver af vore øjeblikkelige holdninger ligger alle vore tidligere holdninger nedfældet.

Hver eneste gang, man bliver stillet over for en menneskelig holdning, må man finde forudsætningerne for den. Hvorfor sidder f. eks. denne mands højre skulder lavere end den venstre? Er det fordi han er dirigent, eller er han syg? Eller hvorfor er en anden så krumbøjjet? Har han roet meget, eller har han haft en stor sorg? Hvad ligger der til grund for dette menneskelige problem? Hvordan forstå denne **holdning**?

Dette er mimens første fase: holdningen, eller mennesket og jeg'et.

Mennesket og den ydre verden.

Lad os nu lukke vort indre øje og stille os hen til vinduet. Rundt omkring os lever den ydre verden, som på én gang kommer med krav og med tilbud. Blandt de krav, den vil pålægge os, må vi have viljestyrke til at vælge, evne til at tage det valgte til os og kraft til at støde det fra os, vi har forkastet. Blandt de tilbud, den rækker os, må vi have visdom og

dømmekraft til kun at tage imod det, vi har behov for. Dertil har vi vort instinkt, vor erfaring og vor intelligens.

Vore forbindelser til den ydre verden er magnetiske. Instinktet er en slags kompas og sanserne en slags radarskærme, som viser os i hvilken retning vore lemmer skal bevæge sig for at indfange det, vi har behov for, eller fjerne det, vi ikke har behov for.

De forskellige sanser har ikke samme rækkevidde, ikke samme bølgelængde. For at smagen kan træde i funktion, må genstanden befinde sig på tungen. Lugtesansen rækker meget længere hos mennesket, men ikke så langt som synet. Hos dyrene overgår lugtesansen de to typiske menneskelige sanser, hørelsen og synet. Men der er en sans, en fyrstelig, trolddomsagtig og magisk sans, som er temmelig upåagtet, men som måske indbefatter alle de andre, nemlig følesansen. Det er den sans, der når ud over os selv. I fysisk betydning, mener jeg.

Ligesom jorden er omgivet af et atmosfærisk lag, omsluttet mennesket ved sin levende udstråling af en magnetisk ring. Til hvert eneste menneske hører en sådan ring, som rører ved genstandene i den ydre verden, endnu inden huden kommer i kontakt med dem.

Tykkelsen af denne magnetiske ring varierer efter menneskets vitalitet og oplysning. Den kan nå op på flere kilometer. Det er derfor visse mennesker med overnaturlige evner går ud for at møde én, selv om de ikke har fået at vide, at man er på vej. Deres magnetiske udstråling er blevet berørt på flere kilometers afstand. Man siger, de har set én. I virkeligheden har de følt én. Følesansen er guddomssansen. Det er ikke billedlig tale at blive »berørt« af nåden. Man taler også om »Guds finger«. Fingeren er det organ, der repræsenterer følesansen.

Følesansen er den gennemborende sans, den der lader os se den anden side af tingene, som bringer os i kontakt med det ukendte og lader os ane det usynlige. Det er den, som rækker ind over grænsen.

Mimen bør først og fremmest gøre sig denne grænseløs berøring med tingene klart.

Mellem mennesket og den ydre verden er der intet isolerende lag, intet »no man's land«. Når mennesket bevæger sig, danner det krusninger omkring sig, som fisken, der glider gennem vandet.

For mennesket vejer den ydre og den indre verden skiftevis hinanden op. Det at gå er en kraftudfoldelse. Det atmosfæriske tryk er ikke noget, universitetsprofessorer har fundet på, det er et konstant pres, man må bekæmpe og betvinge rent muskulært for selv at kunne ånde.

Heller ikke tyngdekraften kan negligeres; den er det konstante symbol på vores endelige sammenbrud. Hvis ikke vi passer på, er den over os som en høg. Vi må sætte al vor stigningskraft ind mod den.

Således indeholder den ydre verden både det, vi har behov for og det, vi ikke har behov for. Mennesket må selv skelne her ved hjælp af de instrukser, som sanserne, instinktet og lemmernes faktiske rækkevidde giver os.

Dette er mimens anden fase: instrukserne eller mennesket og det'et.

Mellem disse to faste punkter, holdningen og instruksen, bygger mennesket sine handlingers bro.

Og det er den tredje fase.

Mennesket og handlingen.

Stående mellem disse to verdener, hvoraf den ene uafledeligt går til grunde, mens den anden bringer såvel frelse som fortabelse, udkæmper mennesket sin strid – en tragisk strid.

Den første verden er underlagt viljen, den anden tvinger sin egen igennem.

Midt i disse to modgående strømhvirvler må mennesket træffe sit valg mellem, hvad der er til gavn for jeg'et, og hvad der helst skal holdes borte fra det.

Hans øjeblikkelige holdning, der er et resultat af alle hans tidligere holdninger, giver ham et mønster, som han lægger over de instrukser, han tidligere har modtaget, og tilpasser de stadigt indløbende instrukser.

Hele apparaturet i hans indre er i funktion. Hver eneste maskine i kroppen arbejder. Brystkassen sørger for både det viljebestemte og det instinktive åndedrag. Mellemgulvet vibrerer som et trommeskind, rygsøjlen bølger, hjertet slår sin rytme og blodet fejer frem og tilbage over kroppen som havets ebbe og flod.

Menneskets strid foregår på tre planer:

Det objektive plan.

Det subjektive plan.

Det imaginære plan.

I enhver menneskelig handling indgår disse tre planer.

1) En bestemt adfærd eksisterer objektivt. Den er, som den er, og den udenforstående iagttager kan se og opfatte den.

2) Men den, der udviser den pågældende adfærd, har en følelsesbetonet opfattelse af den, som kan være mere eller mindre forskellig fra den virkelige.

Eksempel: for tilskuerne at se, møder Hippolyte Aricie, fordi han ikke kan bevægelse sig til at drage bort uden at have gænsket hende.

Efter Hippolytes opfattelse mødes han med Aricie en sidste gang af politiske grunde for at tilbyde hende Attika. Det tror han i hvert fald. Han har altså en følelsesbestemt opfattelse af sin adfærd, der ikke svarer til virkeligheden.

Forskellen mellem den følelsesbetonede opfattelse af en adfærd og selve den objektive adfærd kan skyldes enten at man ikke kan, eller at man ikke vil se den, som den virkelige er.

3) Endelig råder mennesket over en fantasi, som ændrer og ligefrem helt kan omforme den objektive og den subjektive virkelighed.

I visse kritiske situationer under sin kamp griber mennesket af panik, og det kan da ske, at det dækker virkeligheden med et frit opfundet virkelighedsbillede, som sætter voldsomme kræfter i gang, det vi kalder sindsbevægelser.

Hvis en mand forestiller sig, at døden ikke mere findes, er han ved at sprænges af glæde.

Hvis han forestiller sig at Polonius bare er en rotte, bevinger han sin frygt.

Hvis han forestiller sig, at den ydre verden er lige så grå, som den væg han stirrer på, kan han lade sig synke hen i tungsindighed.

Hvis han forestiller sig, at hans fjende, så stærk og farlig, pludselig er blevet lille og svag, kan han lade sin vrede vælde frem.

Gennem tingene kender mimikeren realisme; gennem sit subjektive liv udtrykker han følelserne. Ved hjælp af sin fantasi omformer han realisme og følelser til en poetisk realitet. På dette grundlag opbygger han en poetisk kunst, som så igen bliver til musik, dvs. til både tale, dans og sang.

At noget omformes betyder ikke, at det deformeres. Poesi er ikke karikatur.

I livets gådefyldte tavshed står hver eneste ting frem som et hallucinerende væsen og fascinerer ved sin tilstedeværelse. Den subjektive reaktion, som denne tilstedeværelse fremkalder, er overvældende. Endelig arbejder vores fantasi med denne kontakt, i glæde eller i frygt, men altid i sandhed og altid under indflydelse af dette liv, som skrider frem mod døden i takt med timernes gang. Af dette fysiske møde mellem tingen og os selv afhænger vores selvopholdelse, vores overlevelen og vores nederlag. Dette er tragisk poesi.

Enten går man hen mod tingen.

Eller man støder tingen fra sig.

Eller man søger at undgå tingen.

Altid dette: »ind i jeg'et« eller »bort fra jeg'et«.

Dette er de tre fundamentale handlinger i mimens tredje fase: handlingsfasen.

Her står vi, mener jeg, ved udgangspunktet for den sandhedens mime, den tragiske mime, som vi i dag har mistet nøglen til, og som vi så gerne ville se genopstå.

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, DK - 7500 Holstebro, Danmark.

Fra mimen til teatret

Af Jacques Lecoq

JACQUES LECOQ begyndte i 1945 som skuespiller i Compagnie des Comédiens de Grenoble, som blev ledet af Jean Dasté. Han blev stærkt påvirket af Jacques Copeau's metode fra Vieux Colombier. Senere tilbragte han otte år i Italien, blandt andet som leder af og pædagog i mime på Piccolo Teatro i Milano. Han vendte tilbage til Paris i 1956, hvor han grundlagde sin skole »Mime, Théâtre, Mouvement«.

FRA MIMEN TIL TEATRET

Skolen er blevet til i forbindelse med en undersøgelse af skuespillernes udvikling og legemlige skoling, der iværksattes med **Compagnie des Comédiens de Grenoble** i 1946. Siden da har den stadig udviklet sig og er nået frem til skabelsen af en handlingsmime, der yderligere har nærmet sig det talte ord.

Ligesom barnet begynder man med at skrike, så bevæger man sig, dernæst skabes legens bevægelser, så beherskelsens, dramaets og endelig kunstens og tegnets indre livs skrig og oprør: man vrider sig for at leve, man skælder ud, man slår i stykker, man giver sig i kast med alt; det moderne teater minder om et barn, der baner sig vej ud af verdens tvang.

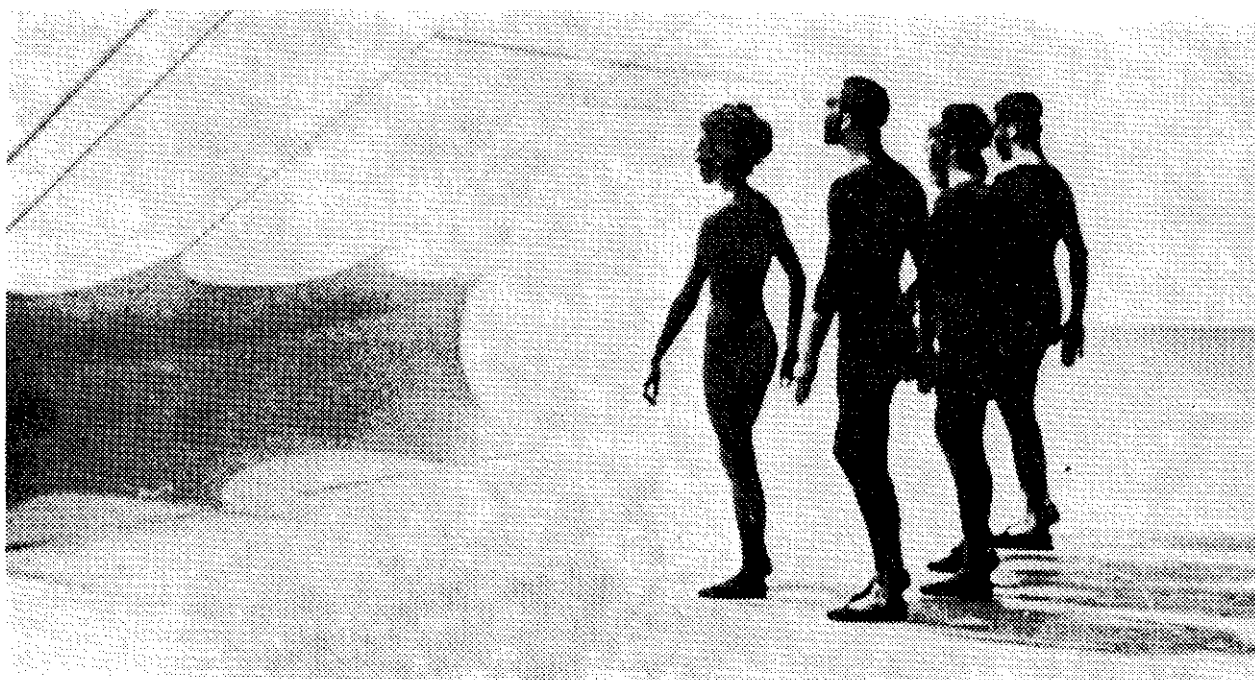
DEN DRAMATISKE OPDRAGELSE

Det drejer sig ikke alene om opdragelsen af vordende skuespillere men om individet i almindelighed. Når skuespilleren skal oplæres i dramaets kunst for at kunne spille for et publikum, bør publikum også indvies i dramaet for at kunne modtage det som skuespilleren udtrykker, og det i de mindste detaljer.

Denne dramatiske opdragelse burde begynde på børnehavestadiet. Den vedkommer individet hinsides teatret. I livet spiller vi vor rolle, vi giver udtryk for os selv, og vi påvirker hinanden. Vi bør udvikle vore kommunikationsevner, for at denne kommunikation kan blive rigere. Fra vor tidligste barndom vil vi da blive os selv bevidst på en følelig måde og blive i stand til bedre at forstå os selv og vort forhold til omverdenen.

En dramatisk skoling til teatervirksomhed kan ikke begrænses til skuespillernes formelle kunnen. Han er – som vi alle – menneskeligt engageret i sit arbejde. Derfor skal elever, der søger optagelse på en elevskole, med det ønske at spille teater, hjælpes til at give udtryk for en uklar trang til at lære sig selv at kende og til at leve.

Fra en sådan elevskole vil der ikke alene udgå skuespillere, men også forfattere, instruktører og mimikere; og de som ikke vil blive ved teatret, vil i det mindste have fået det kendskab til teater og drama, som er en livsnødvendighed. Skolen skal altid huske, at den er ansvarlig for de mennesker, der udgår fra den, og som ikke fortsætter på scenen. Den må ikke indgive eleverne falske forhåbninger og derved skabe en mængde mislykkede genier.



Fra arbejdet på Jacques Lecoqs skole.

METODEN

Arbejdet bygger på analysen af bevægelserne og improvisationen.

1. På et rent konstaterende plan en videnskabelig iagttagelse af menneskets handlinger og tilstande, uden hensyn til rollebesætning eller tekstgrundlag.
2. Identifikation med den verden, der omgiver os, dens elementære og væsentlige bestanddele (luft, vand, ild).
3. Læren om den kropslige udtryksfuldhed med handlingsmimen uden stilisering som udgangspunkt.
4. Udforskning af følelsernes dynamik i forskellige styrkegrader og sammenhæng.
5. Overgang fra realisme til »symbol« ved hjælp af »forvandling«.
6. Adfærd over for og stillingtagen til det kendte.
7. Stilarternes polyvalens.

Mennesket ytrer sig i sine handlinger gennem gestikulation, attituder og bevægelser, som er ladet med mening, og som kan være udtryk for

- handling
- hensigt
- holdning

Således er den menneskelige krop bundet af dette trefoldige fænomen.

Eksempel: jeg bøjer mig:

- for at samle noget op
- for at se
- for at vise lydighed

Vor krop er bundet af tyngdeloven. Hele vort liv igennem bevæger vi os omkring, for eller imod en ligevegt, som undviger. Skuespilleren må klargøre sig disse principper.

Den menneskelige krop må være rede til at kunne identificere sig med og indordne sig opgaver, som fører den ud over dens naturlige forudsætninger. Vi kan udmærket føle stormen og varmen i vort væsens bund uden at kunne give synligt udtryk for dem; kroppen stritter imod, skælver, gør modstand mod udtrykkets frembrud, den er ikke parat til sammensmeltningen af de fysiske og følelsesmæssige elementer. Her er det, at den legemlige skoling bearbejder kroppen gennem et yderst varieret træningsprogram, der udfordrer anatomi-

en til udfoldelse inden for alle dens muligheder, uden anvendelse hverken af konventionelle »kunstneriske« bevægelser (bevægelser hentet andetstedsfra) eller af narcissistiske bevægelser (bevægelser for bevægelsernes egen skyld, såkaldte »skønne bevægelser«).

IAGTTAGELSE

Dagliglivets foreteelser yder os de første forudsætninger for vor dramatiske forskning: at betragte, lytte, studere med den størst mulige intensitet; øjet og øret samler billeder og lyde som, én gang tilegnet og forstået, vil bidrage til fremstillingskunstens fylde og rigdom. Men ethvert følsomt menneske kan spille livets rolle uden derfor at være i stand til at agere på scenen; på det punkt opstår der en vis uklarhed, når digteren sammenblander livet og teatret.

Skuespilleren må være i stand til at beherske og omsætte sit udtryksregister, han må lære at skabe dramaets rammer, give udtryk – ikke for den lille jalousi, men for den store, den som man dør af, og skabe illusionen om denne i os, det vil sige gen-skabe den.

ANALYSE

At analysere bevægelsen er først at pålægge sig selv en vis beherskelse, at finde det minimum af udfoldelse, der giver den størst mulige virkning, det vil sige finde det, som bestemmer stilen. Den fysiske handling giver os en vis sikkerhed, som følelsesudtrykket nægter os. Vi kan sige om et menneske, at det går dårligt, at det bøjer sig for meget fremover eller bevæger sig for stift, hvis vi går ud fra et foreslået skema og hvis formålet er rent motorisk; derimod kan jeg ikke sige om et menneske, at dets udtryk for sorg er falsk, uden at der i mig opstår tvivl om rigtigheden heraf. Når jeg klatrer op, klamrer jeg mig til noget, dernæst finder jeg støtte; når jeg skubber, og når jeg trækker, skabes mit vandbassin foran mig; men når jeg trækker og skubber, tager jeg og jeg giver, jeg elsker og jeg hader. Således oplyser kroppen os gennem sin dynamik om følelsernes forløb.

IMPROVISATION

I den første tid bevarer improvisationen et præg af realistisk udtryk, af vidnesbyrd om livet, der støtter sig på gruppepsykologien. På dette trin kan ethvert følsomt menneske udtrykke sig, selv om det ikke er skuespiller. Det er det første spil, det, som dublerer livet. Dernæst bliver improvisationen maskeret i en

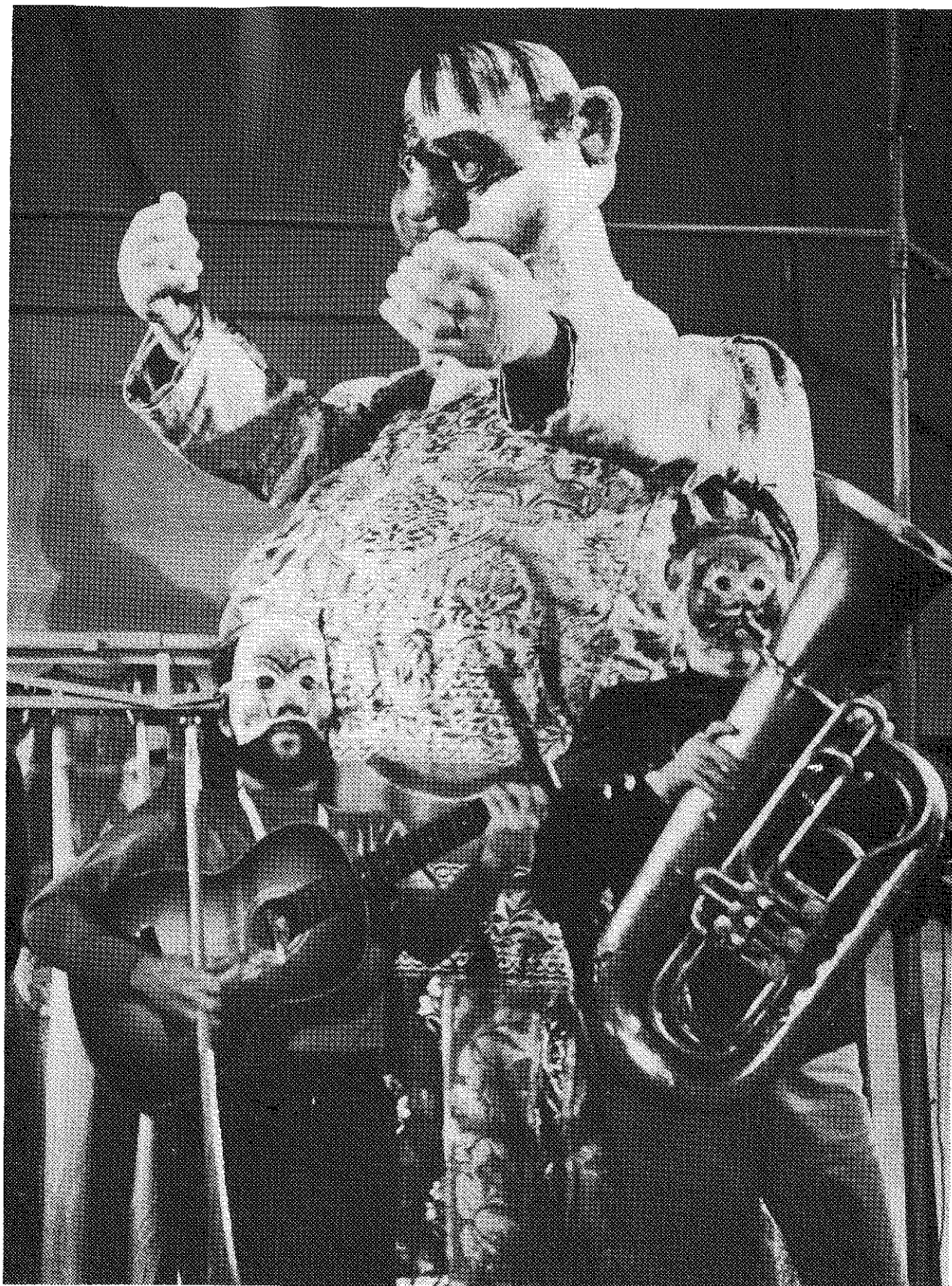
stræben efter en objektiv dramatisk tilstand, der fremmer identifikationen med livets elementære og essentielle fænomener. Denne objektive tilstand, der er blottet for individuel anekdote, når til et punkt, der er fælles for alle mennesker, en slags fællesnævner for dramaet, en inderlig tilbagevenden til barndommen og opdagelse af dennes første tilstandsformer. På et givet tidspunkt vokser liden-skaberne, særprægene bliver fremtrædende, personlighederne skabes. Det menneskelige ansigt i dets bestemte form er ikke længere tilstrækkeligt, det må udvide sin dimension, det behøver sminke, maske, kunstfærdighed. Fra det øjeblik, hvor spillet udvides gennem de udtryksfulde masker løfter improvisationen sig op på det skabende plan, hvor spillets regler begynder at aftegne sig klart. Strukturer og stilarter dukker op: fra mimen til teatret, fra farcen til Commedia dell'Arte, fra koret til tragedien, fra gestus til ord, fra gestus til musik, fra gestus til dens egen karikatur. Og teksten er det sidste stadium i dette dramatiske experiment.

MIMEN

Mimen kan, hvis den forstås rigtigt, være grundlaget for skuespillerens uddannelse. Når imitationen viger pladsen for identifikationen, sammensmelter skuespilleren bevægelsen og dens dramatiske indhold og bliver den suveræne mimiker, der holder ordet svævende. Således kan ordet, der er hentet i en overfølsom stilhed, afføde og videresende bevægelsen; på dette niveau bliver bevægelsen til lyd takket være handlingen, der er blevet til drama. Mellem ordet og bevægelsen eksisterer en usynlig, men inderlig forbindelse. Mime og teater smelter sammen på et vist niveau, resten er kun spillets regler.

En dramaskole skal være et privilegeret sted, hvor den dramatiske underholdning, der meddeles efter en bestemt metode og pædagogik, giver eleven en væsentlig skoling, som skal kunne anvendes i forskellige teaterformer. I virvarret af aktuelle teaterformer er det godt at gå tilstrækkeligt i dybden, så man ikke lader sig rive med af den storm af manérer og æstetiseren, som moderetningerne tilbyder os.

Jeg vil altså skelne skarpt mellem på den ene side en dramaundervisning, der sigter mod uddannelsen af skuespillere, og på den anden side en optræning med henblik på et særligt område inden for teatret, f. ex. en instruktørs eller en forfatters. En sådan undervisning kan naturligvis ikke erstatte grunduddannelsen.



Stor pantomime med flag og marionetter af stor og middelstørrelse. Dette er titlen på Dario Fo's nyeste forestilling som han turnerede med i vinteren 88-89 i Italia. Dario Fo til højre.

Dario Fo: Italienskhed og Frihed

AF ROBERTO MAZZUCCO

Roberto Mazzucco, italiensk kritiker fast tilknyttet tidsskriftet *Il Ponte*, hvorfra denne artikel er hentet. © La Nuova Italia Editrice.



Dario Fo i en scene fra Stor pantomime med . . .

Hvordan kan man sammenfattende beskrive Fo's teater? Hvad er dets oprindelse?

Efter vor mening er dets dominerende træk dets italienske karakter: det er det italienske teater par excellence, historisk forbundet med vort teaters oprindeligste kilder og et klart genkendeligt element i vor kultur. Fra et teatermæssigt synspunkt er det, i betragtning af vor situation som importør og modtager af påvirkninger udefra, et enestående fænomen og en sjælden arv.

Lad os, for bedre at forstå det kulturelle klima, i hvilket Fo bevæger sig, tænke os hans forestillinger, ikke i vore lukkede, magelige og rigt udstyrede teatersale, men på en åben plads, på en af vore kommunale pladser, der m.h.t. arkitektur og menneskeligt milieu minder – når de endnu minder om det – om den tid, da Italien blev én nation, da de frie og demokratiske kommuner opstod, om den strålende afslutning på middelalderen, inden den humanistiske eksplosion og især inden de udenlandske invasioner. Det er i denne periode, der kendetegnedes af store forhåbninger – der imidlertid regelmæssigt skuffedes, ligesom håbet, efter 1870, om en effektiv, liberal og veladministreret stat, eller, efter 1945, om et folkeligt, oplyst og retfærdigt samfund – det er i disse tiår med

deres voldsomme gæring af vitale impulser, at man finder Fo's aner og de faste punkter, han orienterer sig efter: folkeligt teater, badutspringere, gøglere, omvandrende sangere, akrobater (hans næstsidste komedie har som undertitel: **Kun for klovn**).

Et dybtgående studie med det formål at klarlægge påvirkninger og lån fra denne tradition er yderst vanskeligt, på grund af det ringe antal historiske tekster, vi har til rådighed, og på grund af manglen på endog historiske oplysninger. Men i stedet for at gå frem ved hjælp af følgeslutninger og usikre beregninger kan man benytte sig af kulturhistorien, det vil sige af historien, og der finde bekræftelse af hypoteserne og støtte for vore påvisninger.

Et første gyldigt vidnesbyrd er den ellers uforklarlige succes, Fo har haft i Skandinavien og i det centrale og østlige Europa. Som man vil vide er den kultur, der ligger lige inden Italiens opståen som nation, velkendt i disse lande, hvor det derfor er lettere at iagttage de forskellige hentydninger og påvirkninger, mens den forvirring, der skyldes de forskellige ovenpå hinanden aflejrede, importerede kulturer, hos os gør det betydelig vanskeligere. Nu og da er usikkerheden imidlertid også bevidst og på forhånd planlagt, fordi kultiverede italienere, som følge af en tydelig identifikationsproces mellem personer på scenen og personer i det almindelige liv, nødt vil anerkende harlekener og pulcinellaer, som deres ophav. Men med Fo befinder vi os i en tid, der også ligger langt før maskernes.

Den ægte nationale kultur, den der er i stand til at forsyne ethvert århundrede med en vital arv: en bedre definition eller karakteristisk findes ikke. Det er en kultur med tydelig plebejisk smag, men den rummer bevidsthed, modenhed og eftertanke. Med andre ord: den latinske rationalisme og den folkelige vivacitet lykkeligt forenede og i evig og ofte uheldig krig med det uduelige og statiske oligarki, hvis indstilling er provinsiel og som ser hen til udenlandsk kultur (hvad enten den så stammer fra Athen eller Paris) i håb om, derved at opnå et adelsbrev. Denne modne rationalisme og denne plebejiske vivacitet er netop det, der skaber komikken hos Fo og udtrykker hans kritiske holdning over for det samfund, der er opstået. Også hans pseudohistoriske komedier (såsom **Isabella**) er tydelige påskud til at ramme de politiske og sociale forhold i samtiden.

Lad os et øjeblik erindre forholdene i Italien mellem år 1000 og år 1300. Der er, trods mange krige og truende farer, en usædvanlig atmosfære af frihed i landet, en frihed, der kun kunne kvæles, fordi nogle få familier styrkede deres herredømme og på grund af kirkens absolutistiske magt og den følgende udenlandske invasion.

I deres egenskab af uafhængige og fordomsfrie tænkere

sikrede de ledende kættere tankens frihed og den lokale autonomi, også inden for det gejstlige hierarki. Og disse hierarkier var ikke altid uegnede til deres opgaver. Ud fra en moderne indstilling, som endnu i dag ikke præger alle, indbød Ariberto fremmede fra alle egne til at nedsætte sig i Milano, i fuld frihed og med alle rettigheder. Lad os ikke glemme, at **Patari'erne**¹⁾, de lombardiske **Fattige** og **De Ydmygede**, hvis virksomhed udgik fra Brera, var demokratiske bevægelser, der havde udviklet sig i et proletarisk milieu. Kommunerne var i begyndelsen i befolkningens hænder, eller de deltog i hvert fald i den politiske ledelse. Man behøver kun at tænke på konsulerne i Padova og på repræsentationen i disse organer, der forberedte sig på at gøre de enkeltes eller de stærkeste rettigheder kollektive. Det forekommer os at være mere end en tilfældighed, at Fo er særdeles interesseret i denne historiske periode, og at han lover forestillinger inspireret af genopdagede eller uudgivne tekster fra den tid.

Den tids forestillinger var ikke teater sådan som man opfatter det idag (og er Fo's det?), det var sammensatte forestillinger, med mange elementer fra det cirkus, der ikke havde overlevet det romerske imperium, dets vigtigste beskytters fald, og fjendtligheden inden for kirken, der altid har vist sig særdeles dygtig til at lokalisere modstandsdygtige elementer inden for hedenskaben. Cirkus's hedenske ånd var yderst levende i befolkningen, der holdt af dets traditioner og lod dem gå i arv, men også blandt skuespillerne, der var sande mestre inden for genren.

I Frankrig gik udviklingen i retning af det poetiske, og man fik troubadour'erne. I Italien (rationalisme og plebejisk ånd) foretrak man den satiriske underholdning, og man fik gøg-

lerne. De fremtrådte som specialister m.h.t. bevægelse og sang, og man nærmede sig trolddomskunstens grænser. Illusionismen er f. eks. – i sin oprindelse – et typisk italiensk fænomen, og også den er, ret beset, en satire, der er drevet så vidt, at den næsten spotter publikum. Gøglerne træder frem i det 11. århundrede og drager, uden fast tilholdssted, fra by til by og fejrer, at lensherrernes magt er brudt. Feudaltiden betragtes som en afsluttende epoke. De opdager glæden ved latteren, ved at gøre nar, de antager opfundne navne, i overensstemmelse med en bestemt, satirisk hensigt, og navnene er visitkort, ingen kan tage fejl af: de kalder sig **Maldecorpo** (Ondt i kroppen), **Malanotte** (Dårlig nat), **Pica** (Skade). Det lyder fuldkommen som navne på personer i Fo's komedier.

Atmosfæren er åben, fri. Kontakten med publikum bliver mere umiddelbar, tilskuerpladsen er ganske nær, man må kommentere handlingen og skabe den komiske ordstrid. Det overdådige, spøgefulde praleri, »**la spalla**«²⁾, der endnu idag er uundværlig i folkelig underholdning, bliver til. Der opstår med andre ord en tekst, der virker som akkompagnement til gestus, en **guide** til gøglernes grimacer, et instrument for line-dansernes akrobatik. Teksten holdes imidlertid i baggrunden, måske for ikke at provokere de mægtige for meget og måske for ikke i høj grad at vanskeliggøre forståelsen hos det endnu primitive og uvidende publikum. Det er klart, at der måtte være tale om replikker på et elementært niveau, med gentagelser og forklaringer, meget enkle gags, let begribelige antydninger og i en så enfoldig og primitiv ånd, at teksten kunne blive symbol og kode. Netop en slags komisk surrealisme, ligesom ånden i Fo's komedier, som ofte kan lade en



Scene fra Stor pantomime med...



Stor pantomime med . . . Franca Rame som dronning sammen med den italienske konge, der er nedbøjet over at have tabt krigen.

læser kold, men vækker begejstring på scenen, fordi publikum er opmærksomt over for replikkerne, netop når de væl-der frem og endda stimulerer dem og provokerer dem, i den givne form og i det givne øjeblik i den dramatiske handling.



Hvilken historisk funktion har gøglerne haft, udover selve forestillingerne? Gøglerne var nyhedsspredere i en tid, hvor befolkningen var tvunget til at føre et bofast liv og var komplet uinformeret. De udbredte nye skikke, spredte kultur. Hos Fo er denne propagandistiske ånd blevet til klar og tydelig, politisk polemik. Fo akcepterer bevidst den kulturelle arv og stræber mod at udbrede den uden for den egn, den stammer fra. Muratori havde kaldt gøglerne »*joculatores ex Longobardorum gente*«, og Fo er født i provinsen Varese. Gøglerne var især almindelige i egnene omkring Po, hvor Kommunerne var stærkest og længst borte fra centralmagten (Paven og Kejseren). Vor parallel bygger ikke på tilfældigheder. Folkeslagenes indstilling ændrer sig ikke meget gennem århundrederne. Guicciardini, Romagnas guvernør, længtes efter at opslå sin residens i Faenza. Det var den eneste by i denne frygtelige egn, den politiske volds og de yderliggående bevægelses vugge, sagde han, hvor man forholdt sig fredeligt og stille, hvilket for ham, der havde syv børn, var meget beroligende. Endnu idag går Faenza for at være en fredssommelig by, den eneste »hvidt« administrerede i et hav af »røde« områder.

Gøglerne havde brug for rekommandører af deres opvisninger. Det klassiske råb var: **audi bona zent!**« (Hør efter, gode folk!). Fo bruger småvers og sange som rekommandørtekster. Han føler sig meget tiltrukket af de musikalske forbindelser mellem tekst og forestilling, og for nylig viste han i sin **Ci ragiono e canto**³⁾ en usædvanlig mimisk opfindsomhed.

Mimikken er et kulturelt fænomen, som ikke negligeres, og i gøglerforestillingerne er den en meget væsentlig bestanddel. I parentes bemærket er det derfor, det er så svært at anmelde en forestilling af Dario Fo. Hvordan anmelder man en tekst, der især er mimik med indfald på italiensk maner, dvs. tilsyneladende improviseret, men i virkeligheden omhyggeligt instuderet og afvejet.

Mimik er fælles sprog og personlig skaben, den er et krydsningspunkt mellem den individuelle kunstneriske skaben og den smag, erfaring og dømmekraft, der er karakteristisk for folket. Af mimikken, som af sproget, kan man slutte sig til en persons nationalitet. Mimikken kan forfalde eller svinde ind, og det sker, hver gang folkets frihed forfalder eller svin-der ind, men forestillingen kan ikke undvære den. Så udbre-des brugen af sceneinstrukser, dvs. anvisninger fra forfatteren, der forklarer, og som foreslår, hvordan man skal bevæge sig, hvilken handling, der skal fremstilles. Det borgerlige teater, som ikke er folkeligt, er heller ikke mimisk: det gør da også udstrakt brug af sceneanvisninger, det skaber de spor, skuespillerne skal bevæge sig ad. Ganske vist mangler sceneanvisningerne heller ikke i Fo's stykker, men ved nærmere eftersyn opdager man, at de her er drejebog til den forestil-ling, der skal spilles og på en vis måde dens sufflør. Mimik-ken er folkeligt teater, ikke bare på grund af satiren, men også på grund af lyrikken. I Frankrig er mimikken netop ly-risk. Man kan blot tænke på Marceau.



Efter det 14. århundrede forsvinder gøgleren. De demokra-tiske samfund har ikke kunnet modstå korporatismen, de ka-pitalistiske aristokratstater og kirkens fornyede, totalitære

krav. Vore kættere blev overmandet, ofte i et blodbad: kætte-riet dukkede op igen i udlandet, i Italien kom Modreformatio-nen. Teatret degenererede, som historien viser det, til farce. Det er en gammel sandhed, at man i tider, hvor den politiske frihed har ringe kår, må mere publikum på en mere og mere overfladisk måde. Man må indskrænke tankens bevægelses-område, og i satiren fandt den mulighed for at komme til ud-tryk. Desuden begrænses tilskuerpladsen, teatersalene duk-ker op, publikum koncentrerer, det bliver kontrollabelt og kan udvælges.

Fo følger, som det er naturligt, når man vil finde tilbage til det oprindelige, vejen i modsat retning: i begyndelsen af hans produktion finder vi nemlig farceforestillinger (**Comica finale**). Det var farcer fra 1800-tallet: her finder vi en klar demonstra-tion. Italien dukkede frem efter århundreders undertrykkelse. Det er naturligt at forestille sig, at den ægte lokale, folkelige kultur har vist tegn på vitalitet i en sådan periode. Til gen-gæld foretrak bourgeoisiet, der ganske vist havde gjort en positiv indsats ved at tilvejebringe **il Risorgimento**⁴⁾, det im-porterede teater, og det 19. århundredes farcer førtes i en be-tragtelig periode ikke videre. Hvorfor skulle man bebrejde det det? Borgerskabet fandt det bedste udtryk for sig selv i ud-landet, fra den nye bevidsthed, der skabtes af industrialismen til videnskabens opdagelser. For at overleve blev den natio-nale linie regional, især hos napolitanerne og i Veneto, og fandt støtte i den hastigt aktualiserede *commedia dell'arte*-tradition. Set i denne sammenhæng er Fo's arbejde for kul-turel oplysning og sammenslutning af største betydning.

Commedia dell'arte er som en fætter, omend ikke en køde-lig, til det italienske teater, vi behandler her, selv om lighe-der og referencer danner en knude, det er meget svært at rede ud. Men gøglerteatret er frit, fattigt, men ikke resigne-ret, dømt til at være i opposition, men ikke åbent for kom-promis'er, snedigt når det undertrykkes og værdigt i sin givne afkald. Maskerne til gengæld er visnede, fra starten dispo-ne-rede for konformisme, samtykkende, netop masker, dvs. fast-lagte typer med fastlagte reaktioner, uden fornyende eller for-løsende ambitioner. Det er et spørgsmål om perioder. Gøg-lerne opstod i frie samfund, maskerne efter Carlo VIII. Gøg-lerens publikum var på pladserne, maskernes ved hoffet. Men det skal ikke skjules, at de fremmede undertrykkere, der ilede de hjemlige til hjælp, også indvirkede på folkets ånd, proleta-riatet har også været reaktionært, *commedia dell'arte* vakte bifald hos det autoritetstro, lazaronagtige folk, der lovsang fyrsten og bispen.

Her er det nødvendigt, i hvert fald kort at se på de tre strømninger, der efter vor mening udgør italiensk teater. Den første er netop den rent nationale, der opstod med gøglerne og ændredes til *commedia dell'arte* efter tabet af den poli-tiske frihed. De to forgreninger var allerede levende i Rom: der var de strålende mimere, som med rette berømmedes for deres dygtighed, og der var den plautinske komedie. Og man ved, at mimerne overlevede imperiets fald, de var aktive også inden år 1000, da lege og forestillinger var trængt ind i kir-kerne, som et bevis for den frihed og den moderne ånd, hvis herolder var kætterlederne, og som kunne have givet strålen-de resultater. Spildte muligheder.

Denne nationale og folkelige strømning, der druknedes af den universaliserende humanistiske eksplosion, gjorde sig dog også senere uimodståeligt gældende her og der med fremragende epigoner som Ruzante Folengo della Croce, så snart lejlighed gaves. Men gøglerforestillingerne, der ikke mere kunne opfylde deres mission, forsvandt. Sandsynligvis er det kun i cirkus, traditionen er blevet holdt i live. Akroba-terne dukkede nemlig op igen, i kunstnerisk autonome fore-stillinger, igen i Po-området. Den første skole af denne art i

1800-tallet var la Leotarda, grundlagt af opfinderen af den flyvende trapez. Da de folkelige forestillinger kom i gang igen, kunne man selvfølgelig ikke undvære commedia dell'arte, der havde høstet så mange laurbær. Som allerede sagt gennemførtes dens aktualisering af det regionaliserede teater, der af indstilling var pessimistisk og naturalistisk og havde mistet ethvert surrealistisk præg.

Den anden strømning er det lærde teater, hvis oprindelse var under tydelig påvirkning fra troubadour'erne, og de religiøse, dramatiske lovsange: et yderst raffineret, koldt teater, rent elitepræget, der skulle fortsætte i komedier på 1500-talsprog, i upoetiske tragedier (Della Valle, Alfieri, osv.). Det var et lidet vitalt teater, trods velmenende folks regelmæssige, desperate forsøg på at grave det frem igen. Dog er det ikke dømt til at forsvinde, for eliten betragter teatret som dens særlige, kongeniale udtryk, hvor gøglere, masker og folkelige elementer overhovedet er fremmedlegemer, som vækker afsky. Denne strømning og den tredje, som vi vil kalde importeret teater, mødes i vor tids »avantgardistiske« produktion, som indholder elementer af dem begge. Den er en højt udviklet elite-skole, kold, mekanisk og – i sine former, i sine eksperimenter og sit specifikt teatermæssige udtryk – af udenlandsk inspiration.

Definitionen importeret teater er, som alle definitioner, usikker og rummer slet ikke noget nedsættende. Der er ikke noget ondt i at bemærke sig kulturelle elementer fra den øvrige verden, så længe der ikke er tale om statisk efter-

ligning, men det, som interesserer os i dette øjeblik er, simpelthen at vise, at Fo's teater er det oprindelige, italienske. Inden for det importerede teater finder man forfattere og værker på et højt niveau. Hele det borgerlige teater er importeret teater, også det der vises under det selvforsynende og nationalistiske fascistiske regime.

For øvrigt er diktaturet vant til at kvæle det nationale teater for at undgå, at interne problemer, som det uvægerligt ville behandle, kommer frem i lyset, og slår sin lid til det adspredende teater (for os er adspredelse alt det, der er problemer for andre, så længe disse problemer ikke også griber ind i vor egen tilværelse) og til klassikerne. Det borgerlige teater er altid, i sit inderste væsen, et reaktionært teater. Et bevis: italienske forfattere har behandlet andre staters raceproblemer, men ikke vore egne. Lad det i forbifarten være sagt, at vor nuværende teaterstruktur, ved at undlade at dyrke det nationale repertoire og ved, ofte at tage sin tilflugt til klassikerne eller til »ydre« problemer, øver en meget reaktionær virksomhed. Med den teaterstruktur, man har nu i Italien, strejfer man nemlig ikke på nogen måde vore egne problemer, sådan som det til gengæld er sket inden for filmen og prosalitteraturen. Derfor lægger jeg megen vægt på den bekræftelse, der ligger i Fo's teater, som i sin italienskhed er garant for frihed, søgen efter en »indre« måde at stille menneskets problemer op på.

Man har sagt, at Fo's publikum er et borgerligt publikum og det ville komplicere forståelsen af fænomenet, eftersom



Stor pantomime med... I midten kapitalens kræfter i kamp mod arbejderne.

det kontrasterer med næsten alt, hvad vi tidligere har sagt. Heldigvis er denne bedømmelse upræcis, således som den, der følger teatret på nært hold da også vil vide. Det er sandt, at uden for Po-området industribyer rekruteres publikum ikke mere blandt arbejderne, men dette forklarer bare visse unøjagtigheder og begrænsninger i Fo's teater, hans tydelige genstridighed m.h.t. ikke at ville sigte direkte og med absolut kohærens på det væsentligste i tematikken. Fo bør mere frit, som han for øvrigt er begyndt at gøre det i sin sidste forestilling, forlade sig på de gøgleragtige kvaliteter, uden at bekymre sig om, hvorvidt teksten og historien nu er konsekvente, han bør holde op med at gøre indrømmelser, han bør ikke frygte **argot**-udtryk, som, når de er uforståelige, ikke er det af leksikalske grunde, men på grund af hans yderst moderne og ubetalelige nonchalance som skuespiller. Det er måske fortolkerens bedste egenskab. Fo råder over en usædvanlig rigdom af indfald, men så snart han ser et motiv, kernen i et muligt gag, giver han afkald på det, går ikke til bunds i det, han foretrækker at tage det op senere eller helt at glemme det og skuffer herved publikums forventning, for det ville foretrække en uddybning, eller en fuldkommen udtømmende behandling. Hvis man skal drage en parallel til filmen er det i nogen grad Tati's form for kunst man må tænke på, og det ville være interessant at finde identiteten m.h.t. udtryk og metoder hos disse to store komikere, der hver har skabt deres universelle sprog, m.h.t. ansigtsmimik og m.h.t. materielt at dominere scenen med undertrykte vridninger og komisk myndige gestus.

Også Fo's politiske polemik er et positivt element, selv om vi ikke alle er enige med ham. Fo vil påvise, at i modsætning til den italienske intellektuelle, der løser medlemskort, men ikke engagerer sig, engagerer kunstneren sig og lægger selv krop til. En gøgler, Chabot de Gironville, har skrevet: »... vort kæreste øje, friheden«. De gamle gøglere elskede deres fattigdom, de var stolte af den, fordi de vidste, at den garanterede deres frihed (og omvendt, desværre). Idag har komikernes indstilling selvfølgelig ændret sig, og ingen vil kunne bebrejde dem, at de berigede sig personligt. Men skal vi glemme, at Fo har vist sig i stand til at give afkald på et ministerielt tilskud på 5 millioner lire og ladet dem overføre til studenterteatre.

Det er ubestrideligt, at mimen idag dominerer det internationale teater, det er den, der skaber den mest frugtbare gæring: Grotowski, Living Theatre, som er teater af meget høj kvalitet, inden for den linie, der præges af pessimisme og tragedie. Fo, der på fuldent vis personificerer den nationale bevidsthed, bevarer en vis jovialitet, en vis underforstået optimisme, nemlig den, der har gjort det muligt for vort folk at overleve så mange nederlag og så mange tyranner. Og så mange ødelagte muligheder. Fo, der er begyndt på bar bund, har forstået at gøre sig til arving af den nationale teaterkultur: det forklarer den internationale interesse og succes, hans værker har fået, og som det er rimeligt, at stor kunst får.

1) Kættersk sekt, der tog sit navn fra Patari-distriktet i Milano. Den kæmpede mod præsternes simoni og konkubinater og blev til en politisk bevægelse, som blev slået ned af kirken.

2) Skuespilleren, der støtter sin partner ved at give ham mulighed for kvikke svar eller groteske gag.

3) Se Dario Fo's artikel *Teater for de mange eller teater for de få* i TTT 6.

4) Betegnelsen for italienske periode i 1800-tallet, som endte med genforeningen af hele Italien som en nation.

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. Saabach GmbH, 5 Köln 1, Getrudestr. 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.A., 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, Froshaugasse 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

Dario Fo's politiske teater

Av Göran O. Eriksson

Dario Fo hör till den handfull europeiska teatermän - och gud vet om de ens fyller en hand - som har lyckats utveckla en vital politisk teater i direkt kontakt med en folklig publiktradition. Alltså en teater som är både djärv, radikal, effektiv, vulgär, lättillgänglig och rolig - ofta i öppen konflikt inte bara med konventionerna, utan även med myndigheter och etablerade institutioner. Personligen vet jag ingen teater som är friskare och mer överraskande än Fos. Heller ingen som måste vara svårare att hämta, så snart man avlägsnar sig från den tradition där den fungerar.

Nu har han tillsammans med Franca Rame och gruppen Teatro d'Ottobre i Milano lagt fram ett program för en ny och starkt antikommersiell teaterorganisation, baserad på ett intimt samarbete med olika sammanslutningar inom arbetarrörelsen, med fackförbund och ungdomsföreningar. *Rinascita* har publicerat ett fylligt utdrag ur förslaget. Låt mig dröja vid ett par av punkterna i det; de är intressanta därför att de visar en möjlighet att dra praktiska konsekvenser av en konstnärlig erfarenhet och uttrycka dem så att de liknar en tillämpad ideologi.



Ty resonemanget i detta dokument är genomgående ideologiskt. Det handlar hela tiden om teater, men först i andra hand, under ytan; vad som står i texten är en skarpsinnig och konsekvent utveckling av Gramscis definition av konsten som en väg att nå kritisk medvetenhet om verkligheten för att förändra den.

Man uppfattar teatern som ett kollektivt arbete. Det gör de flesta i dag. Men i detta kollektiv - och det är den första punkten där Dario Fo och hans grupp går längre än de flesta radikala teatergrupper - räknar man in publiken som en naturlig och likvärdig del, en arbetspartner.

»Teatern är folkets främsta uttrycksform», heter det i uppropet; »den hade från början de enklaste uttrycksmedlen, den mest direkta, mest

omedelbara formen för kommunikation. Och från början hade teatern inte heller något behov av strukturer som kunde överskugga teaterns primära krav: att göra det möjligt för publiken att se och höra bra, om möjligt sittande.« I dag motverkas dessa krav av främmande, socialt betingade strukturer (bestämda bl a av det faktum att bara en halv procent av Italiens befolkning ser så mycket som en teaterföreställning per år). Följaktligen bevarar teaterhusen sin feodala indelning av åskådarplatserna i bättre och sämre, dyrare och billigare; uppsättningarna förblir komplicerade och kostsamma för att svara mot en prestigebetingad publiksmak; spelet värderas efter effekt, inte efter innehåll.

Mot detta ställer Dario Fos grupp en teater i direkt och aktiv kontakt med den publik som bekostar den. Det betyder framför allt att man strävar efter att arbeta bort all mystifikation från mötet mellan spel och publik, alltså alla falska symboleffekter, allt det som ger ett teaterbesök en innebörd utöver den reella. »Vi spelar för att föra en diskussion med en verklig publik»; och för att samarbeta med denna publik tar man kontakt direkt med de organisationer som företräder den. Så långt är verksamheten redan i gång, ty arbetet inleddes redan i våras, och sedan dess har över sjuttio organisationer i Emilia, Lombardiet och Toscana engagerat sig i projektet.

På samma sätt undviker man de konventionella teaterlokalerna: i stället räknar man med att spela i samlingslokaler, gymnastiksalar, aulor, bocciahaller, överallt där arbetare och studenter normalt brukar samlas och där mellan 500 och 1500 personer bekvämt ryms samtidigt.



Att man över huvud taget kan räkna med att denna verksamhet kommer att resultera i levande teater och inte i en gigantisk politisk diskussionsklubb med inlagda sketcher beror främst på Dario Fos erfarenhet av publiken som bärare av en vital konstnärlig tradition. »Teatern är fol-

kets främsta uttrycksform»; han återkommer till det gång på gång, och han understryker att det verkligen är teater det är fråga om, att man inte har för avsikt att avstå från några av teaterns uttrycksmedel utom de förfälskade och korrupta.

Man vill - om jag inte fattar alldeles fel - minst av allt bryta en existerande tradition. Tvärtom vill man blottlägga en halvskymd tradition för att återförena den med den politiska debatten.

Och där denna tradition saknas?

Det ligger nära till hands att mot detta norditalienska initiativ ställa ett annat kulturpolitiskt experiment som har haft längre tid på sig, men förblivit mindre framgångsrikt. Det har varit tyst om det länge. Jag tänker på Arnold Wesker och hans Centre 42. Där Dario Fo talar om publiken som en organisk del av teaterkonsten trevar Wesker alltså; där Fo - av erfarenhet - litar till arbetarnas teaterinstinkt beklagar Wesker deras brist på bildning. I ena fallet en omedelbar strävan att komma till tals med människor. I andra fallet ett bildningsideal.



Jag inte bara hoppas utan tror att Dario Fo har rätt och att den publiktradition han bygger på finns dold i så gott som alla samhällen - djupt eller ytligt, men aldrig djupare än att det går att få kontakt med den på nytt. Därtill krävs, som det heter i italienarnas upprop, »skådespelare, författare, regissörer och tekniker som är beredda att avstå från de ekonomiska fördelar och den prestige, som systemet nu erbjuder dem»; det krävs också att åtminstone några av dessa människor äger den lydhörighet, idériedom och energi som har gjort Dario Fos eget sällskap till ett av de främsta i Europa.

Men det är inga omöjliga krav. Motsättningen mellan kvalitet och folklighet är konstruerad, en konsekvens av privilegiesamhället. Fo och hans grupp visar, tror jag, en väg att lösa den.

BERTOLT BRECHT

Arturo Ui
Skuespil. Kr. 17,75.

Den hellige Johanna
fra Slagtehalerne
Skuespil. Kr. 25,35.

Svejk i anden Verdenskrig
Skuespil. Kr. 13,50.

Galileis Liv
Gyldendals Teater. Kr. 17,10.

Mahagonny
Opera. Kr. 11,25.

Skillingsoperaen
Kr. 18,85.

Forhøret over Lucullus -
Undtagelsen og Reglen
Et hørespil og et lærestykke.
Kr. 13,25.

Det tredje Riges
Frygt og Elendighed
24 scener. Kr. 30,65.

Flygtningesamtaler
Kr. 30,65.

Om Tidens Teater
En ikke-aristotelisk dramatik.
Uglebog. Kr. 17,45.

MARIANNE KESTING:
Bertolt Brecht
En dokumentation i tekst og
billeder. Kr. 19,40.

Gyldendal

Ransagelsen

En teater-musik-oplevelse med Weiss og Piscator

Af Luigi Nono

Luigi Nono er født i 1924 i Venedig i Italien. Efter at have taget juridisk embedseksamen, begyndte han i 1946 at studere musik. Luigi Nono har komponeret for orkester (operaerne, »Intolleranza« og »La Fabbrica Illuminata« samt balletten »Il Mantello Rosso«) og i 1960 kom hans første elektroniske værk: »Omaggio a Emilio Vedova«.

MUSIK

AKTUELT
TEATER

Forholdet mellem musik og teater og de nye tekniske muligheder, som de elektroniske studier også åbner her, – disse emner diskuterede jeg med Piscator og Peter Weiss ved de møder, vi holdt, efter at de havde foreslået mig at skrive musik til iscenesættelsen af Weiss' nye stykke, **Ransagelsen**. Det skulle opføres på **Freie Volksbühne** i Vest-Berlin, som Piscator var intendant for, og hvor han ofte virkede som instruktør. I sig selv interesserede problemet scenemusik mig ikke, hverken som funktion eller – endnu mindre – som lydeffekter. Jeg syntes ikke, det stod i noget forhold (undtagen måske som konventionel banalitet) til det betydningsfulde materiale, Weiss havde indsamlet om nedbrydningen af mennesket – og ansvaret herfor – i den nazistiske koncentrationslejr Auschwitz.

I den europæiske skuespiltradition (undtagen hos Brecht, hvor det musikalske element har en speciel betydning) har musikken en illustrerende-naturalistisk eller psykologisk funktion. Den bliver firet ned som en kulisser eller et bagtæppe, eller brugt som akustisk »afledningsmanøvre« under ventetiden ved sceneskift.

Den sidstnævnte anvendelse er betinget af den tid, det rent teknisk tager at skifte scene, og den forsvinder efterhånden som sceneteknikken og sceneidealet udvikler sig i indbyrdes dialektik og fornyes, sådan som det sker i Jozef Svobodas geniale bevægelses-ideer. Svoboda er scenograf og scenearkitekt ved den nationale opera i Prag, hvor han er i fuld færd med at revolutionere teatrets rum-tids-dimension. Hans Hamlet-iscenesættelse, der bl. a. blev vist i Bruxelles i februar 1965, vakte stor interesse ved den kinetiske sceneløsning, der har to konsekvenser: a) sceneskiftene afskaffes til fordel for en stadig rumlig ændring eller forvandling af scenen parallel med selve spillet. En helt ny dimension for skuespillerens spil. b) da ventetiden ved sceneskiftene ophæves, opnår man et kontinuerligt teatralisk tidsforløb, der får stykket til at fremtræde tydeligere i sin opbygningshelhed, hvorved det lettere opfattes i sammenhæng.

Tænk blot på Verdi's Troubaduren: konventionelle og sendrægtige instruktører og dirigenter tvinger os ofte til at sidde i mange og lange minutter og vente på et sceneskift, der er lige så langsomt og banalt. Den enkelte akts formbue bliver hugget i stykker og de enkelte scener bliver til ligeså mange løsrevne brokker. Hvis det i stedet for lange minutter drejede sig om højst nogle få sekunder – og Svoboda forsikrer, at den mulighed eksisterer – så ville det begribeligvis medføre en større lydhørhed og derved igen en mere oprigtig forståelse også af en så populær opera som Troubaduren, fordi man hele tiden ville opfatte den i sin helhed i stedet for at reducere den til nogle løsrevne arier eller løsrevne scener.

I **Ransagelsen** er der ingen sceneskift, scenen er den samme fra først til sidst: en statisk stiliseret gengivelse af en

retssal med anklagede, vidner, anklager, forsvarer og dommer – ligesom under den retssag, der fandt sted i Frankfurt mod nogle Auschwitz-bøddler, hvorfra Weiss har hentet sit dokumentariske materiale.

Stykket er inddelt i 11 sange, hver med en titel, der nøje følger en gennemgang af koncentrationslejren fra porten til krematorieovnene.

I det statiske scenebillede er ordet det eneste dynamiske element. I det sker mødet mellem nutid og fortid, mellem vidneudsagn og aktuel virkelighed, mellem forsøget på at dømme retfærdigt og klassesdomstolens manglende evne til at dømme sin egen klasse (det nuværende borgerskab og den nuværende kapitalisme i Forbundsrepublikken. Dommene der faldt, var naturligvis uanstændigt milde). Mellem viljen til at erkende og analysere fortiden for at komme over den og ønsket om at glemme den til fordel for Forbundsrepublikkens nuværende velstand.

Teksten rummer dels monologer og dialoger, dels korpartier, dels objektive oplysninger og dels subjektive medleven. Derfor – på grund af situationernes mangfoldighed – er det så nødvendigt at differentiere det talte ord og lade det indgå i en lydlig-rumlig komposition.

Den nye lydteknik, der tager hele teaterrummet i brug og ikke nøjes med et brændpunkt på scenen, kan i høj grad bidrage til i dag at skabe en ny lyddimension for det talte ord på teatret. Det statiske ved det visuelle element – en stiliseret proces på en kukasse-scene – kan måske netop kun ophæves ved en ny anvendelse af det auditive element, nemlig ved at man erstatter den naturalistiske tale med en ny lydspredningsteknik, som kan overbringe talens indhold langt mere effektivt.

Talen bliver derved dynamiseret på forskellige planer og differentieret efter sine egenskaber, f. eks. efter hvorvidt den er rationel eller instinktiv, middelbar eller umiddelbar, suggestiv eller provokatorisk, koral eller individuel objektiv eller subjektiv. Det er altså ikke kun en leg med formen. Tænk blot på den mangfoldighed af visuelle planer, Dreyer brugte for at dynamisere den statiske retssag mod Jeanne d'Arc. På det visuelle plan arbejdede han genialt med det middel, der stod til hans rådighed: filmkameraet. På teatret kan man – ja bør man – arbejde parallelt med de midler, der i dag står til rådighed. Og derfor må det auditive element foretrækkes som eneste aktions- og kommunikations-element i tilfælde – som med **Ransagelsen** – hvor det visuelle element er næsten absolut stillestående. Derfor tilbød jeg Piscator at deltage ved den lydlige udformning af stykket, nemlig med det musikalske. D. v. s. at jeg tilbød at give liv til det talte ord – både hvad angår dets lyd og dets mening – ved hjælp af forskellige metoder til lydspredning: ved at bruge mikrofoner forbundet med højttalere anbragt rundt om i salen, ved at skifte mellem rigtig »levende« tale og tale formidlet gennem højt-

talere, samt tale optaget på bånd med mulighed for selv en nok så lille lydbearbejdelse i et elektronisk studie.

Brugen af varierende lyd-»rum« og lyd-»modi« for stemmen letter »meddélbarheden« af et stykke som **Ransagelsen**, der med sin vedvarende voldsomhed og stadig gentagne chok-dokumentation risikerer at skabe tilvænning, især hvis man udelukkende bruger monoton, éndimensionel tale.

Sanseevnen er i dag meget mere udviklet og meget hurtigere, end man tror eller ønsker. Det kræver en kommunikationsmåde, der udvikler sig, så den hele tiden er foran konventionen og tilvænningen, og som – hvad det auditive element angår – kan interessere øret også som lyd i modsætning til den nuværende psykofysiske sansning, der arbejder rent rationelt. B. Brecht arbejdede i denne retning ved sin bearbejdelse af Shakespeares Coriolan, som jeg hørte og så i Berliner-ensemblens teater i det demokratiske Berlin. Når denne forestilling er så eksemplarisk og fornyende, er det ikke mindst på grund af dens sceniske tempo og dens akustisk-visuelle dimension.

Skønt Piscator var enig med mig i mit forslag, kunne han dog på grund af tidnød ikke realisere det eller prøve det. Men på Volkstheater i Rostock i det demokratiske Tyskland demonstreredes det ved et rent tilfælde, hvor effektiv og værdifuld brugen af lydtekniske midler er i **Ransagelsen**. Auschwitz-bødlernes forsvarer talte i mikrofon, og hans stemme blev spredt af højttalere, hvorved den vandt i umiddelbar betydning. I pausen forklarede Hans Enslem Perten, teatrets direktør og instruktør af Weiss-stykket, at han var blevet tvunget til at bruge mikrofonen af en pludselig hæshed hos skuespilleren, men at han på grund af den teatermæssige virkning havde bibeholdt det og overvejede at bruge det også i andre situationer. Perten har æren af den bedste sceneopførelse af **Ransagelsen**, en opførelse, som også var præcis i sin anklage mod den tyske industri – Krupp, Siemens, I. G. Farben – for medansvar for koncentrationslejrene. Han havde adskilt korpartierne fra de dele, hvor en enkelt skuespiller taler, idet han lod alle vidnerne indgå i et talekor med en bemærkelsesværdig tydelig tekstudtale. Herved slog han en streg over den almindelige opfattelse, at det er solist-skuespilleren, der »skal sige det hele«, og indførte en korstil med oprindelse i synagogen.

Piscator så rigtigt, hvad angår forholdet mellem musik og teater: musikken skulle udtrykke og skildre det, som hverken talen eller scenen kunne. De millioner, som døde i koncentrationslejrene.

Der skulle altså bruges helt selvstændige, rent musikalske kor, som skulle veksle med tekstens »sange«, men med deres eget udviklingstempo adskilt fra det sceniske. Disse kor skulle udgøre en bestanddel for sig i den konstruktive opbygning af **Ransagelsen's** iscenesættelse.

Piscators teater i Berlin har et lydanlæg, der nærmest er enestående. Højttalere overalt, forbundet med båndoptagere i regi'en, dvs. det rum, hvor de forskellige apparater til lyskontrol, fremvisning af lysbilleder og filmindslag osv. befinder sig.

Højttalere på scenen, på proseniet, til højre og venstre på væggene, i loftet og under gulvet i salen. En sand fryd

for den, der vil bruge hele teatrets akustiske rum, og som ønsker mulighed for en mangfoldig bevægelighed i det klanglige element.

Man beslutter sig til en sådan bevægelighed a) af rent musikalske hensyn, b) af hensyn til det, der sker på scenen og c) af hensyn til publikum, der således ikke længere befinder sig over for det, der sker, men midt i det. (Da jeg rigtig havde betænkt de store muligheder i dette anlæg, foreslog jeg også dets anvendelse til skuespillernes stemmer.)

Korene begyndte i højttalerne på scenen og nærmede sig publikum med forskellige bevægelser, eller opstod bag publikums ryg og fór op mod scenen, eller de forblev fast på ét sted, eller de bevægede sig kun med højttalerne på scenen, eller kun med dem i salen osv. Korenes forhold til skuespillerne blev derfor meget afvekslende. Koret afbrød skuespillerne, dækkede dem, fortsatte deres tale, ja, omsluttede dem – alt sammen ved at bruge de forskellige højttalere succesivt eller samtidigt, på ét sted eller i bevægelse. Og kasse-scenens akustiske statiskhed blev således også brudt, ved at korene blev spredt ud i hele teaterrummet.

Korene er optaget på bånd og bliver afspillet på båndmaskine. Jeg komponerede dem i RAI's fonologiske (elektroniske) studie i Milano. Jeg anvendte forskellige lydmaterialer: børnestemmer (fra Piccolo Teatro's kor), sang og lyd af den polske sopran Stefani Woytowicz, tidligere indspillede kor- og instrumentaltier og originalt materiale fremstillet i selve studiet for lejligheden. Efter forberedelsen og udvælgelsen af materiale fulgte bearbejdelsen af det med studiets apparatur – et arbejde, der naturligvis krævede studier, undersøgelser og eksperimenter – før jeg så endelig kunne begynde den egentlige komposition. Disse tre stadier kommer ikke altid efter hinanden, men overlapper ofte hinanden. Og det er netop noget af det allermost betagende ved at komponere i et elektronisk studie, at man straks kan høre, og altså kontrollere og verificere, det, man er i færd med at lave. I fortsættelse af mine tidligere erfaringer studerede jeg disse kor til **Ransagelsen**, hvordan man med enkle lyde frembragt af den menneskelige stemme uden en litterær teksts semantiske element kunne opnå en udtryksfyldte af måske endog større virkning, end når man går ud fra en litterær tekst. Det er et indviklet og omdebatteret spørgsmål, hvorvidt man kan og bør tilpasse en eksisterende tekst til musik, et spørgsmål, som leder hen til diskussionen om forståeligheden af en musik med tekst: Bliver teksten mere forståelig, eller bliver den selv til musik?

Bibringer en tekst først og fremmest musikken en præcis betydning, og er den altså nødvendig som »guide« til forståelse af musikken? Eller er teksten blot et særligt lydmaterialer, som skal analyseres og bruges i kompositionen? Er det altså muligt i musikken at nå frem til et præcist semantisk udtryk gennem en fonetisk struktur eller ved brug af enkle fonemer?

Som altid i mit virke som komponist var eksperimentet, forskningen, studiet også i dette tilfælde ledsaget af en præcis fornemmelse af nødvendigheden, af omhu og menneskeligt engagement.

ZENIT

Nordisk Socialistisk Tidsskrift

Prenummeration 25 Dkr./år. Skriv til tidsskriftet Zenit, Slotsgade 27 A, København N.

MENNESKET UDEN BAGAGE

Johannes Sløk: »Det absurde Teater og Jesu Forkyndelse«. 186 s. 30 kr. Gyldendal.

Det er ikke Anouilh's let kyniske helt, soldaten fra første verdenskrig, der mere eller mindre foregiver et hukommelsestab for at slippe for sin rædsomme familie, professor Sløk har i tankerne i denne bog. Godt nok regner han Anouilh med til hvad han kalder »det eksistentielliste teater« i selskab med Sartre, Camus og Gabriel Marcel, og dette teater karakteriseres så som det såkaldt absurde teaters nærmeste slægtning i nyere tid.

Pointen i Anouilh's stykke »Den rejsende uden Bagage« er bl. a., at det fremtræder som et spirituellet indlæg imod det naturalistiske dramas obligatoriske redegørelse for menneskers arv, fortid, miljø osv. ved simpelt hen at lade hovedpersonen blive konfronteret med alle disse ingredienser på en rationel måde, der gør det overvejende sandsynligt, at det er hans egen familie han har fundet. Han nægter bare at kendes ved den og vandrer til slut »befriet« ud i verden med en lille dreng i hånden.

Det absurde drama er gået et skridt videre. Her møder vi det fortidsløse menneske, der allerede har kastet alle sine forudsætninger over bord som irrelevante i den sammenhæng han nu optræder i. Filosofisk-religiøst set, er det ikke bare et lille skridt i en teaterhistorisk udvikling. Det er et fundamentalt spring til et helt andet plan, hvor alle disse ydre omstændigheder ikke mere har nogen betydning. Det hedder et sted hos Sløk:

... Den normale tilværelse er det absurde teaters polemiske anliggende, fordi den tilværelse, man kalder normal, er blindet for den sande vilkår for al tilværelse. Den normale tilværelse er absurd, fordi den viser sig i modsigelse med sine egne aspirationer, fordi der sker et sammenstød mellem den i dens konventionelle lovordnethed og så det menneske, der ikke kan ignoreres i den ...

Op videre:

... Dette er det absurde teaters direkte anliggende: at stille tilskuerne denne absurditet for øjnene, og lykkes det har det ikke flere anliggender. Det ønsker ikke at give anvisninger, løsninger, vejledninger, råd e. l. Det ønsker alene at få tilskuerne til hver for sig at se vilkåret i øjnene, for hvad der videre skal ske, hvad resultatet heraf skal blive, må være den enkeltes egen sag ...

På tilsvarende måde som det absurde teater viser sine tilskuere fundamentale absurditeter i selve vor tilværelse, stillede Jesus krav til de mennesker han mødte, uden overhovedet at tage deres tidligere liv i betragtning: »Følg mig! Slip hvad I har i hænderne - her og nu - se sandheden i øjnene! Som Sløk udtrykker det et sted (s. 180):

... Jesus gør mennesket til et absurd menneske, et menneske uden fortid, skæbne og forudsætninger, et menneske, der ikke længere kan gøre noget rationelt, for det kan ikke vise tilbage til noget. Derfor kan mennesket i Jesu forkyndelse også forventes at gøre hvadsomhelst; man kan ikke på forhånd regne det ud ... Jesus bliver en katalysator, der udløser menneskets virkelighed. Hvad mennesket nu gør over for ham, det er det.

Det gradvise har ikke Jesu bevågenhed, siger Sløk. »Det er Nu, mennesket lever, og det er Nu, mennesket enten bliver det ene eller det andet«. Man skal møde til det Nu, uden bagage, uden fortid som et nøgent menneske i advent-stemming.



Op her har vi så de to vagabonder i Becketts sceniske »tour de force«, »Vi venter på Godot« i mindre end en nøddeskal. Det eneste som tæller for disse to subsistensløse mennesker er, at de befinder sig på »Mødestedet«, de er beredte som pligtopfyldende spejdere - i hvert fald den ene af dem. Eller som trofaste kirkegængere, der søndag efter søndag må høre det skuffende budskab: »Han er ikke kommet endnu, men måske næste søndag eller næste igen, Han har jo lovet det så bestemt ... osv. ... osv. Lad os tale om noget andet i mellemtiden ...«.

Naturligvis er Sløk klar over, at dette ikke er den eneste mulige tolkning af stykket; det er jo netop det underfundige både med disse stykker og med Jesu ord, at det bliver den enkeltes sag at lave sin egen private tolkning eller lade være. For resten antyder Sløk også andre tolkninger såvel af dette stykke som af flere andre han tager som udvalgte og brugbare eksempler.

For at sige det kort: En dagligstue er ikke mere hvad den har været efter man f. eks. har set Pinters stykker; en general, en bisp, en dommer etc. bliver mere en rolle end en identitet efter Genets »Balkonen«; civilforsvarsproblemer træder helt i baggrunden for den mere elementære problemstilling i »Slutspil«s »beskyttelsesrum«; beskæftigelsesterapeutiske kurvefletningsarbejder blegner lige over Estragons replik i Godot: »Vi finder altid på noget, ikke. Noget der giver os følelsen af at være til« ... Osv.

Vore vante forestillinger om hvad der er væsentligt, og hvad der er uvæsentligt i livet pulveriseres systematisk. Tilbage bliver en lille hård kerne af eksistens og i bedste fald en fornemmelse af en ny og anden virkelighed, der modsvarer Jesu forkyndelse. I Sløks tolkning bliver det til budskabet om, at man først vinder livet ved at give det til et andet menneske (til sin næste):

... Men livet er aldrig en ejendom. Livet ejer man kun ved at give det fra sig igen, til et andet menneske; livet lever ved at blive ofret. Mennesket er dødens ingenting; kun i at skænke, virkelig skænke, livet til et andet menneske lever det, siger han til slut som led i sin egen Bjergprædiken. Absurd og irrationelt som om der var tale om kærlighed.

(Det er i øvrigt mærkeligt at Sløk ikke tager Becketts sidste store drama »Glade Dage« med i sine betragtninger; det handler jo bl. a. om forholdet mellem to mennesker).

Bogen er let læst og giver en række indtrængende analyser af moderne dramatikere som Ionesco, Tardieu, Pinter, Genet, Vian etc. Og naturligvis ikke Beckett. Kun undrer det en smule, at Sløk ikke har gjort mere ud af den teatermæssige side af sagen. Det er dog ingenlunde tilfældigt, at Beckett har valgt teatret som forum efter at have skrevet en række romaner. Et teater er vel netop et mødested, hvor vi er til stede - her og nu - som undrende tilskuere uden bagage, for måske at få et glimt

af en anden virkelighed end den skinverden, vi til daglig tromler rundt i.

Sløks tolkninger er fortrinsvis ret litterært-filosofiske, skønt det netop i dette tilfælde burde have været fristende at inddrage den korporlige konfrontation mellem levende mennesker på begge sider af rampen som teater i bedste fald kan være: »Mennesket og det andet menneske«, som titlen på det sidste kapitel i bogen er. En væsentlig forudsætning for Jesu forkyndelse er vel også, at han påtog sig en menneskeskikkelse for at tale direkte til mennesker.

Chr. Ludvigsen.

BØRNS LEG MED TEATER

Elsa Olenius og Sv. Møller Nicolaisen: »Skabende Dramatik« illustreret af Henning Nielsen, 151 sider, 22,50 kr. Gjellerups Forlag.

Man hører nu omstunder megen snak om såkaldt »undergrundsteater«, der som en anden modstandsbevægelse skal underminere og sabotere vort hørfornemme, etablerede og officielle teater. Det er nu ikke børneteater denne undergrundsbevægelse bygger på i første omgang. Men hvem ved om det ikke bliver det i næste? -

Hvis bare en del af denne bogs forslag omkring teater som en udviklende leg for børn i alle aldre bliver gennemført i praksis, vil der snart vokse et helt nyt publikum op med et meget mere aktivt forhold til teater end vi nu er vant til. Det etablerede teater som det tager sig ud i dag vil meget hurtigt virke som en anakronisme, der kun holdes i live af hensyn til de lidt ældre årgange, der ikke ved bedre og tror de skal være så passive som muligt.

Slet så drastiske profetier udtales ikke direkte i »Skabende Dramatik«, hverken af den fremragende svenske børneteaterpædagog Elsa Olenius eller af den tidligere DATS-formand Sv. Møller Nicolaisen, der her tager sig af ungdomsteatret. Det er næppe tilfældigt, at Nicolaisen slutter af med et citat fra Leif Petersens stykke »Prøv det selv«:

»... Fra nu af producerer, administrerer og udvikler i selv kunsten! I vil nemlig selv! Mennesket nu vil selv -! Det er sket med eksperter og barnepiger, det er slut med stedfortrædere af alle slags! Vi er vokset igennem sten- og middelalderen, enevælden og fabrikslaveriet og befinder os nu lige i begyndelsen af den tid, hvor vi må selv, kan selv, vil selv! !«

Klogt nok advarer Nicolaisen direkte imod at lade børnene blive ofre for den graserende stjernedyrkelse, også af barmestjerner, som teaterverdenen jo stadig lever altfor højt på. Det er jo overhovedet ikke dét sagen drejer sig om, men måske først og fremmest om at få små mennesker til at leve med, lege med og føle sig medansvarlige for et handlingsforløb. Ingen bør stå udenfor.

Elsa Olenius fortæller en karakteristisk anekdote om en lille pige, der glædestrålende indbyder sine forældre til premieren på et stykke, hun skulle spille med i. Hun var iøvrigt enebarn, lidt hæmmet og havde øjensynligt kontaktvanskeligheder.

»Er det dig, der skal spille prinsessen?«, spurgte faderen aftenen før premieren.

»Nej, nej«.

Men det må da være en spændende rolle. Det måske heksen?»

Nej – men den er interessant kan du tro. Jeg vil nemlig være bagdelen af en hest.»

Det har nok været en skuffet fader, men det er en lille glad pige. – Nok mindst ligeså indstillet som Bodil Koch, der her i foråret deltog aktivt i et kursus i børneteater under Elsa Olenius' auspici på Herning Højskole. Fru Koch kvitterede med at give denne lille bog et gejstret forord med på vejen. – Dét har den gjort som inspirerende pionérbog på et område, der forholdsvis udyrket. Bedre vil det være, når den nye »Lov om fritidsundervisning« (vedtaget 29/5-68) træder i kraft 1/8-69, så man må nok spørge med Nicolaisen: Hvor skal skolen nok kvalificerede lærere fra til den nye betydningsfulde opgave?

Med lidt drilagtighed kunne man med henblik på fremtidens teater omforme Elsa Olenius' udsagn om »... at det vigtigste i børneteateret er forestillingen, men barnet til det i denne retning: Det vigtigste i en rigtig teaterforestilling er ikke publicity etc. men de tilhørende, inklusivt tilskuere. Uden aktivt tilhørende tilskuere, intet teater.

Chr. Ludvigsen.

VENDE DRAMA-ANALYSE

Bentley: »Det levende Drama«. 324 sider, 25,35. Hasselbalchs Fagbøger.

Eric Bentley er en af de mest levende og velorienterede nyere amerikanske teaterskribenter og teoretikere. Han er aldeles ikke »den moderne dramatiske nestor i USA« som bagside-talen vil vide. For det første er han ikke så ny, som man normalt vil kræve af en nestor, men født i 1916, samme år som den første store amerikanske dramatiker O'Neill døde. Dernæst har han ud over at oversætte og skrive til amerikansk og nu og da fungere som dramaturg, mig bekendt først og fremmest som skribent og pædagog i teater- og teaterhistorie. Om han overhovedet har noget særligt forhold til den nyeste amerikanske dramatik vides ikke; det fremgår i hvert fald ikke af hans bøger, der med forbehold stopper om ved dramatikere som Beckett og Ionesco. O'Neill nævnes således slet ikke i denne bog, kun Miller og Tennessee Williams strøjes kun forbi. O'Neill er han i øvrigt heller ikke for tryk ved.

I øvrigt er han engelsk født, Oxford-uddannet fremtræder nærmest som talsmand for europæisk dramatik fra Aischylos til Brecht. Inden denne afgrænsning tumler han sig suverænt om en veltalende delfin uden nogen sinde at falde til mystificerende terminologier og abstraherende falbelader. For ham som for Brecht er sandheden konkret. Alt kan klart og anskueligt eksemplificeres. Der er i øvrigt al mulig grund til at anbefale nye Bentley-læsere hans tidligere tilløb til dramaanalyser og dramateori: »In Search of Theater« (1947 genop.) og »The Playright as Thinker« (1946 revideret udg. 1955 og senere).

Dermed er ikke sagt at man nødvendigvis bør læse disse to væsentlige bøger for at kunne forstå den foreliggende, men nogen viden om teaterets historie er nok en fordel, fordi selve analysen opbygning som en art systematisk dramaanalyse forudsætter en vis belæsthed.

Analyseladende er bogens disposition meget enkel. Først gennemgås et »skuespils ingredienser«: Handling, figurerne, dialog, tanke og opførelse, dernæst de forskellige genrer skuespil: Melodrama, farce, tragedie, komedie og endelig tragikomedie. Hele tiden med konkrete eksempler, men der opstår naturligvis

– som altid vanskeligheder med kategorierne, særlig med genrene. Det kan f. eks. virke lidt overraskende at både Shaw, Brecht, Cocteau, Anouilh, Giraudoux, O'Neill, Williams, Miller og Ionesco optræder under melodrama. Bentleys pointe er, at de alle anvender melodramatiske effekter. Her bliver mere tale om en ingrediens end en strikt og uelastisk genreopdeling, hvor man må klippe hæle og tæer for at få praksis til at passe til teorien.

Dog kan man gribe ham i lidt tvivlsomme postulater på ret vigtige punkter, der angår tekstens realisation på en scene, direkte eller indirekte. F. eks. siger han nok så flot (s. 75) om forfattere med alenlange sceneangivelser, at det er en »romanforfatter der endnu ikke har fundet sig selv«. Og videre:

»Motsat er den fødte dramatiker en forfatter, som ikke behøver sceneangivelser: Virkeligheden som han ser den – den del af virkeligheden han ser – kan sammenfattes i dialogform og udtrykkes ved hjælp af den«.

Det er et smukt ideal, særlig hvis forfatteren selv har håb om at sætte iscene (hvad store klassiske dramatikere jo ofte har haft), men det gælder kun inden for en bestemt konvention, hvor man gør hvad man siger, og siger hvad man gør, hvad man jo som bekendt ikke altid gør i virkeligheden. Netop p. gr. a. denne lidt uvirkelige teaterkonvention kan det være nødvendigt for visse moderne dramatikere at bruge regibemærkninger, hvis f. eks. en person siger »Jeg går« og så bliver siddende.

Alt i alt er bogen meget letlæst og ofte meget tankevækkende ved de associationer, der sætter den igang. Og som systematiker hører Bentley til de inspirerende, bl. a. fordi han behersker sit stof så overlegent og udøgmæssigt.

Chr. Ludvigsen.

HVAD TEATER KUNNE VÆRE

Peter Brook: »The Empty Space«. Macgibbon & Kee, 141 sider, 34,50 kr.

Da det blev kendt, at »Kong Lear« skulle filmatiseres her i landet talte overskrifterne kun om skuespilleren Paul Scofield, mens det mest spændende ved dette filmprojekt dog nok må siges at være, at tidens måske største teaterinstruktørbog, Peter Brook kom til Danmark for at bruge Råbjerg Mile som baggrund for en filmatisering af en af vor tids mest spændende Shakespeare-opsetninger.

Samtidigt med at disse planer blev kendt udsendte Peter Brook i England en lille betydningsfuld bog om teatrets situation i dag. Det er hans forsøg på at diagnosticere hele det europæiske og amerikanske teatermiljø af i dag ud fra et medskabende, medansvarligt og udviklingslystent synspunkt. Men det er et forsøg, som takket være et stærkt personligt erfaringsstandpunkt hurtigt hæver sig over de kendte teoretiske jeremiader og tager fat om nælderne med en kontant kunstnerisk inspiration.

Peter Brook opdeler teatret i tre hovedkategorier: The Deadly Theatre (det dødelige, dødbringende og døende), The Holy Theatre (det magiske, som kan gøre det usynlige synligt) og The Rough Theatre (det grovkornede, stærke og ligefremme). Men kategorierne tjener kun som en ramme om en helhedstegning med konkrete kunstneriske diskussioner. Baggrunden for »the deadly theatre«, som repræsenterer 90 pct. af det teater vi ser i dag, og som ikke kun er begrænset til de såkaldte kommercielle teatre og forestillinger, er det succesjag, som får teatrets kunstnere til at tænke mere på karriere end kunstnerisk udvikling, publikum til at interessere sig mere for tomme gentagelser af finkulturelle eller ligegyldige værker end nye oplevelser i

teatret og pressen til at kåre succeser mere efter brystmål og rutine end efter kunstnerisk indsats. De halvhjertede økonomiske støtteordninger holder maskinen igang, men giver ingen mulighed for udvikling: Der er ikke tid nok under prøvearbejdet, der er ingen steder, hvor kunstnerne kan øve og udvikle sig uafhængigt af det løbende repertoire, der er ingen mulighed for en aktiv dialog eller samarbejde mellem udøvende kunstnere og kritikere. Vandet skal par-tout løbe så hurtigt og larmende, at ingen får mulighed for at høre den skat som synger i badeværelset.

Som repræsentanter for »the holy theatre« nævner Brook Grotowski, Beckett og danseren Merce Cunningham, men det »hellige« kan også findes rundt omkring som ingredienser i det »døende«, selv om det alt for sjældent får mulighed for at vokse her.

Under behandlingen af »the rough theatre« går Brook ind i teaterarkitektdiskussionen og påpeger, at arkitekterne ikke kan nøjes med at bygge store flotte bygninger, som modsvarer det tekniske krav (så langt er vi jo ikke en gang herhjemme), men at de først og fremmest må forstå den atmosfære, som skaber levende kontakt mellem spillere og tilskuere. Og den kontakt kan være stærkere i en lade end i et overdådigt teaterhus. I lade er der måske tilmed de bedste muligheder for den blanding af naiv illusion og leg, som findes i det populære folkelige teater fra fjællebodsspillet til Brecht og Littlewood – eller Shakespeare, som forener det »hellige« og det »rå«.

Et kort referat af bogens indhold kan måske nok få den til at virke mere teoretisk end praktisk letlæselig, men det spændende ved denne teaterbog er, at man kan læse den i ét stræk og alligevel få lyst at fordybe sig i enkeltheder, ikke mindst i det afsluttende kapitel »The Immediate Theatre«, som koncentrerer sig om Brooks personlige standpunkt og giver gode råd og erfaringer videre fra det daglige teaterarbejde. På små ti sider siger Brook mere om iscenesættelsens arbejde og problemer end noget kursus i praktisk dramaturgi kan sige på et år, men som Brook også understreger: Uden egne erfaringer er rådene intet værd.

Konsekvensen af dette standpunkt er også, at Peter Brook som en undtagelse blandt teaterfolk opfordrer kritikeren til at beskæftige sig med teatret fra mange sider – også de rent praktiske – og udøve sin kritik på baggrund af klart formulerede ideer om hvad teater kunne være.

Hvad teater kunne være – og undertiden er, når Brook og ligesindede er aktive – er denne bogs emne. Man kan ikke den burde anskaffes som tvungen læsning for alle de herrer og damer politikere, embedsmænd og teaterfolk, som i dag skal tage stilling til en ny lovgivning for teatret?

Henrik Bering Liisberg.

DEN STORE TEATERMAND

Henrik Sjögren: Ingmar Bergman på teatern, Almqvist & Wiksell. 318 s., 54 sv. kr.

Internationalt er Ingmar Bergman naturligvis mest berømt som den store »dæmoniske« svenske filminstruktør, der fortsætter linjen fra Victor Sjöström, Max Stiller, Gustaf Molander og Alf Sjöberg . . . endda kom Bergman til dels via Sjöberg til filmen, idet Sjöberg i 1944 instruerede filmen »Følgt« (»Hets«) over Bergmans manuskript og med forfatteren som instruktørassistent.

Men også som teatermand har Alf Sjöberg været en af Bergmans læremestre. Som 12-årig så han i 1930 Sjöbergs opsetning af »Storklas

och Lillklas» på Dramaten som »Den första stora teaterupplevelsen, den stora grundupplevelsen . . .», som han i bogen uttrycker det i et avsluttande interview med Henrik Sjögren. Det fremgår også af dette interview, at Bergman stort set har holdt sig fra Shakespeare (bortset fra »Macbeth») på grund af Sjöbergs kongeniale Shakespeare-iscenesættelser:

»Jag har ingen anledning at sysselsätta mig med Shakespeare, därtill att jag upplever hans (Sjöbergs) föreställningar som kongruenta med pjäserna».

Det er i øvrigt et smukt og karakteristisk træk ved dette meget personlige interview, at Bergman ganske åben og konkret erkender sine lærermestre, skønt han så øjensynlig er gået sin helt egen vej til film og teater, både som instruktør, dramatiker og drejebogsforfatter.

»Jag har aldrig haft en metodik i mitt pjäsval, utan jag har sat upp det som jag har haft lust att göra eller det som jag blivit pålagd att göra eller det som jag känt mig tvungen att göra. Jag har aldrig drivit en linje,» siger Bergman mere principielt.

I denne bog redegør Henrik Sjögren kronologisk og nogenlunde systematisk for Ingmar Bergmans professionelle teateriscenesættelser fra debutten for den nybagte teaterdirektør på Helsingborg stadsteater 21/9-1944 med den skånske folkekomedie »Aschebergskan på Widskövle» af Brita von Horn og Elsa Collin til gæsteoptrinet med Pirandello's »Seks Personer søger en Forfatter» på Nationaltheatret i Oslo 1/4-67. Enhver af de foreløbig 56 teaterforestillinger er belagt med data, udvalgte recensionsklip, fotografier og en forsigtig placering i Bergmans udviklingshistorie, der skildres sympatisk, nøgternt og kronologisk, så også Bergmans fortid som studentersceneinstruktør i begyndelsen af 1940'erne kommer med.

Man kan kort sagt på en overskuelig måde følge den svenske mesterinstruktør som teatermand, fra forestilling til forestilling, fra teater til teater, fra forfatter til forfatter . . . og til sidst måske alligevel finde en linje i hans udvikling, hvor den kunstneriske og personlige biografi netop er kommet til at følges ad uden ret mange svinkeærinder og kompromiser. Han har villet noget med sin kunst fra først til sidst – og vil det endnu som 50-årig. I eminent grad fornemmer man at han hele tiden næsten kun har gjort, hvad han havde brug for at gøre og imponeres over, at han har haft brug for at gøre så meget.

Man undrer sig over, at Bergman øjensynlig kun sporadisk har nærmet sig den nyere dramatik, nemlig med to Albee-opsætninger og en nødtvungen Peter Weiss (Bengt Ekerot blev syg), men helt er gået uden om f. eks. Beckett, Genet, Brecht (bortset fra »Laser og Pjalter» – 1950) og andre »modernistiske» navne fra de sidste 15-20 år, skønt han tidligere kunne dyrke både Anouilh, Camus, Tennessee Williams, Fr. Werfel og Pirandello.

Det står imidlertid klart, at det snarere er en art universelt Teater – med stort T – Bergman har haft behov for som teatermand. Et teater med publikum i salen, helst fuldt hus. Som han udtaler til allersidst i bogen:

» . . . Annars lever teatern med lufrötter og blir en osäker vacklande koloss, hårdsubsidierad, uten verklighetsförankring. För verklighetsförankringen för en teater, det är publikum.»

Det er en teatermand, som har følt de subventionerende myndigheders kritiske tale tæt ind på livet, der taler sådan. – Men måske har han følt at kunne gøre bedre nytte som instruktør over for stykker uden alt for dominerende samtidige forfatterpersonligheder. Hans klassikeropførelser har været perfekte fra Moliere til Ibsen, fra »Värmlänningarna» til »Den glade Enke».

Chr. Ludvigsen.

André Veinstein: Le Théâtre Expérimental. 107 s. ill. La Renaissance du Livre, Bruxelles.

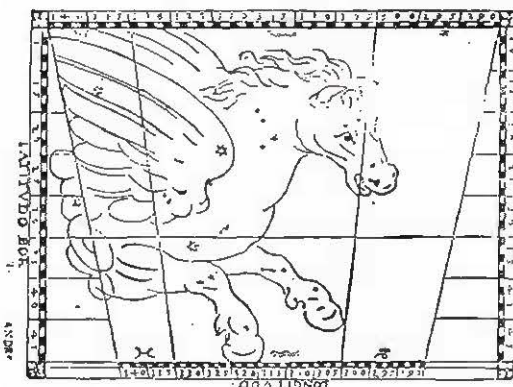
Skrevet af lederen af Bibliothèque de l'Arsenal, der er kendt for sine rige teaterarkiver. André Veinstein prøver i bogen at definere eksperimenterende – forsøgs- og avantgarde-teater. Det er særlig franske erfaringer der bliver omtalt, både med hensyn til scenografer, arkitekter (René Allio, Pierre Faucheux og Michel Jausserand) og iscenesættere (Jorge Lavelli og Jacques Poliéri).

Raymonde Temkine: Grotowski. 251 s. 40 ill. La Cité Editeur, Lausanne.

Forfatterinden, der har opholdt sig flere gange i Polen, giver her mange værdifulde oplysninger om Grotowskis udvikling helt fra hans første traditionelle iscenesættelse, og plasserer ham i den polske kulturelle tradition, som ofte bliver negligeret i vurderingen af hans arbejde.

Bamber Gascoigne: World Theatre. 335 s. 290 ill. Ebury Press, London.

Bogen er udstyret med et væld af gode illustrationer. Forfatteren, fhv. kritiker i The Observer, hæfter sig ved den teaterhistoriske side, stopper ved Brecht og udelader hele efterkrigens teaterodysse (navne som Genet, Beckett o. a. bliver ikke engang nævnt).



HORISONT

Tidskrift utgiven av Svenska Österbottens Litteraturförening

HORISONT har en internationell och nordisk målsättning och läses i alle nordiska länder; »en bättre brygga mellan länderna kan inte tänkas» (Dagens Nyheter).

»Horisonts tjeckoslovakiska nummer är helt enkelt en av de väsentligaste introduktionerna någon svenskspråkig tidskrift gjort av ett annat lands kulturliv», skrev Dagens Nyheter i en anmälan av det specialnummer om kulturlivet i Tjeckoslovakien som inledde Horisonts fjortonde årgång 1967. »Ingen borde ha råd att låta bli att skaffa sig det», skrev Aftonbladet om samma nummer.

Ingen borde ha råd att låta bli att prenumerera på Horisont. Prenumerationsavgiften för 1969 är vid prenumeration i Finland 10 mk, i Sverige 15 kr, i Danmark 20 kr, i Norge 20 kr, i Island 150 kr. »Sällan får man så mycket för så lite», konstaterer Arbetet i Malmö. Sänd beloppet direkt till Horisont, Vasa, postgiro 69870 eller till Horisonts redaktör i Sverige, Harry Järv, Fyrverkerbacken 32, S-11260 Stockholm, postgiro 25 61 29.

ARENA

Antonin Artaud: Det Dobbelte Teater

Viggo Clausen: Galskab i Meningen

Polsk Introduktion: Polsk Drama i sidste tiår
Polsk film siden 1945
Polsk Avantgarde

Moderne Dansk Benny Andersen, Inger Christensen,
Dramatikk 1: Kaj Himmelstrup, Sven Holm,
Knud Holst, Henning Nielsen,
Leif Petersen, Ole Sarvig.

Moderne Dansk Peter Albrechtsen, Anders Bodelsen,
Dramatikk 2: Finn Methling, Leif Petersen,
Ulla Ryum, Peter Seeberg,
Sven Aagaard.

Repertoireserie

Alfred Jarry:	Ubu
Eugene Ionesco:	Morder uden betaling
Eugene Ionesco:	Kongen skal dø
Samuel Beckett:	Vi venter på Godot
Samuel Beckett:	Slut Spil
Samuel Beckett:	Stum Spil
Samuel Beckett:	Spil
Samuel Beckett:	Hvo som falder
Fernando Arrabal:	Automobil Kirkegården
Ann Jellicoe:	»det«
Miguel Mihura:	De tre Klaphatte
Eugene O'Neill:	Hughie
John Osborne:	Strengt Fortrolig
Henning Nielsen:	Vejrmøllen
Henning Nielsen:	Grottedyr

DIALOG

Svensk teatertidsskrift

REDAKTION

Jonas Cornell . Lars Kleberg . Leif Zern

BONNIERS FÖRLAG

SIPARIO

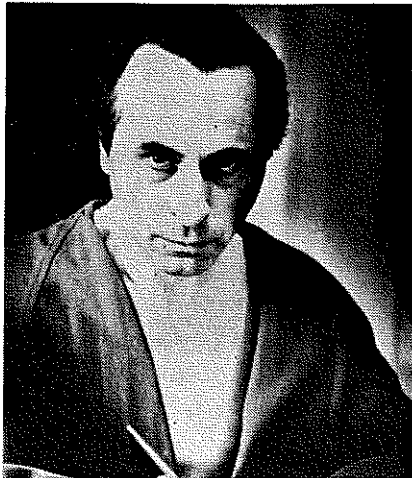
Rivista di teatro,
Scenografia,
balletto, cinema, tv.

Bompiani Editore.

TEATRO

Rassegna Trimestrale di ricerca teatrale
diretta da Bartolucci, Capriolo, Fadini.

Fratelli Cafieri Editori.



Etienne Decroux

Etienne Decroux begyndte på Jacques Copeau's skole le Vieux Colombier i 1914. Fra 1926 til 1934 fortolkede han adskillige stykker under iscenesættelse af Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty og Antonin Artaud. Fra 1932 havde han forskellige filmroller hos filminstruktører som Marcel Carné og Pierre Prévert. I 1940 grundlagde han sin mimeskole i Paris og i 1941 dannede han et ensemble, som turnerede over det meste af verden. I 1943 blev han lærer i mime ved Théâtre de l'Atelier, derefter ved Piccolo Teatro i Milano, senere i Sverige og Svejts og sidst ved University of New York.

Dario Fo

f. 1926 i Nord-Italia. Efter å ha avbrudt sitt arkitektstudium oppholdt han seg i Paris 1947–50, hvor han kom i kontakt med Marcel Marceau. I hans pantomimiske kunst oppdaget Fo en måte å fornye og aktivisere teatret etter sitt eget hode. Tilbake i Italia begynte han å skrive korte sketsjer og utformet dem plastisk.

I 1957 debuterte Dario Fo sammen med skuespiller-forfatteren Franco Parenti i sin egen revy **Sette Giorni a Milano** (Syv dager i Milano). Dario Fo spilte selv en naiv fyr, som ser og gjør allting opp ned. Denne figuren blir senere stammen til hans egen mer eller permanente scenefigur.

Dario Fo har skrevet over 20 stykker, tegnet scenografien, kostymene og plakaten, iscenesetter og spiller hovedrollen i alle forestillinger.



Jacques Lecoq

Jacques Lecoq begyndte sin karriere indenfor teatret i 1945 som skuespiller i Compagnie des Comédiens de Grenoble, som blev ledet af Jean Dasté. Han blev stærkt påvirket af Jacques Copeau's metode fra le Vieux Colombier. Han tilbragte senere otte år i Italien, blandt andet som pædagog i mime på Piccolo Teatro i Milano. Han vendte tilbage til Paris i 1956, hvor han grundlagde sin skole. »**Mime, Théâtre, Mouvement**«.

Martin Esslin

Martin Esslin er født i Budapest i 1918, men havde sin opvækst i Wien og studerede filosofi og engelsk ved universitetet, samtidig med at han uddannede sig til instruktør på Max Reinhardts teaterakademi. Efter Anschluss i 1938 flygtede han til England, hvor han blev knyttet til BBC's dramatiske afdeling, siden 1963 som dens chef. Han har skrevet en bog om Brecht, redigeret en samling essays om Beckett og er regelmæssig bidragsyder til bl. a. Encounter, Plays and Players, Theatre Heute og New York Times. Mest kendt er han for sin bog »Det absurde teater« som allerede i 1961 redegjorde for denne bevægelse indenfor teater.

Mino Vianello

Mino Vianello, professor i sociologi ved Università di Roma og University of Columbia. Arbejder med kultursociologiske undersøgelser, for tiden med et projekt, der behandler påvirkningerne af industrialiseringen på det kulturelle mønster i de underudviklede lande.

Ingemar Lindh

Ingemar Lindh født i Sverige. Gennem flere år medarbejder hos Etienne Decroux. Leder sammen med Gisèle Pelisson og Yves Lebreton den internationale mimeensemble som fra 1. juli 1969 vil være tilknyttet Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst i Holstebro som selvstændig gruppe.

PROGRAM

FREDAG 11. APRIL

Ankomst.

LØRDAG 12. APRIL

9.00- 9.45

9.45-12.30

12.30-14.30

14.30-16.30

16.30-17.30

17.30-19.30

19.30-22.30

Morgenmad og derefter åbning af seminaret.

Etienne Decroux, arbejdsdemonstrationer med deltagerne.

Lunch.

Film om Etienne Decroux og andre mimekunstnere.

BJERGKLØFTENS SKYGGE, Danmarkspremiere på et stykke af John Synge opført af Jomfru Ane Teatret, Ålborg.

Middag.

Dario Fo, demonstrationer.

SØNDAG 13. APRIL

9.00- 9.30

9.30-12.30

12.30-14.30

14.30-17.30

17.30-19.00

19.00

Morgenmad.

Etienne Decroux, arbejdsdemonstrationer med deltagerne.

Lunch.

Jacques Lecoq, arbejdsdemonstrationer med deltagerne.

Middag.

MORDERNES NAT, et stykke af José Triana opført af Aarhus Teaters Studio.

MANDAG 14. APRIL

9.00- 9.30

9.30-12.30

12.30-14.30

14.30-17.30

17.30-19.30

19.30-22.30

Morgenmad.

Etienne Decroux, arbejdsdemonstrationer med deltagerne.

Lunch.

Jacques Lecoq, arbejdsdemonstrationer med deltagerne.

Middag.

Dario Fo, demonstrationer.

TIRSDAG 15. APRIL

9.00- 9.30

9.30-12.30

12.30-14.30

14.30-17.30

17.30-19.00

19.00-21.00

21.00

Morgenmad.

Jacques Lecoq og Ingmar Lindh, arbejdsdemonstrationer med deltagerne.

Lunch.

Mino Vianello, »Det sceniske sprog som kulturelt mønster«.

Middag.

SLUTSPIL, et stykke af Samuel Beckett opført af Svalegangen, Århus.

Martin Esslin, »Indtryk fra seminaret«.

Afslutning.

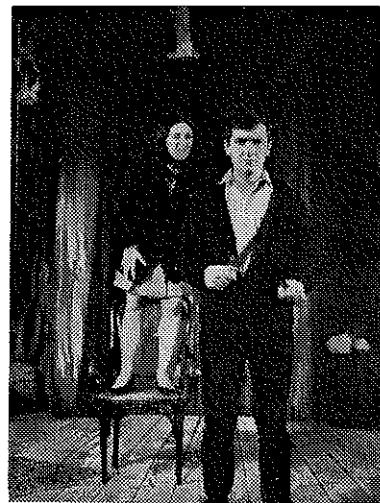
ONSDAG 16. APRIL

Afrejse.

NORDISK SEMINAR

Det sceniske sprog

NORDISK TEATERLABORATORIUM
FOR SKUESPILLERKUNST
ODIN TEATRET - HOLSTEBRO
11. APRIL - 16. APRIL 1969



Fra Århus Teaters Studios opførelse af »Mordernes nat« af José Triana.



TEATER

UDSTILLINGER

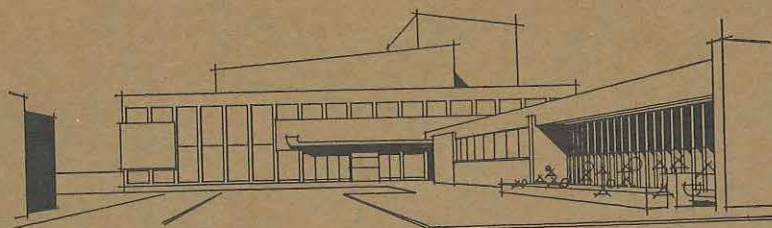
KONCERTER

KONGRESSER

SPORT M. V.

1. KL. RESTAURANT

OPLYSNINGER HOS



HOLSTEBRO HALLEN A-S

Teatrets Teori og Teknikk er en nordisk publikasjon 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 3 gange om året i tidsskrift- eller bokform. Det kan fåes hos bokhandlerne, eller kan bestilles direkte hos Odin Teatrets Forlag, box 118, DK-7500 Holstebro, Danmark. Prisen vil variere ifølge stoffets omfang.

- TTT 1 Jerzy Grotowski, Jacques Poliéri (udsolgt).
- TTT 2 Stanislavskis metode af fysiske handlinger, Torporkov, Korzeniewski, Bentley. Kr. d. 11,25.
- TTT 3/4 Antonin Artaud, S. I. Witkacy (udsolgt).
- TTT 5 Dramatikeren som iscenesætter af sin egen tekst. Chr. Ludvigsen, Roger, Blin, Samuel Beckett, Søren Melson, Jean Genet. Kr. d. 11,25 (udsolgt).
- TTT 6 Myten om Commedia dell'Arte. D'Amico, Cecchini, Barbieri, Perrucci, Gherardi, Riccoboni, Goldoni, Gozzi, Meyerhold, Ievreinov, Vaktangov, Strehler, Fo. Kr. d. 11,25.
- TTT 7 Jerzy Grotowski: *Towards a Poor Theatre* (i bogform og på engelsk). Den polske regissør redegør her for sin metode, træning og æstetik. 262 sider, 97 illustrationer, d. kr. 51,00.
- TTT 8 Pædagogikk. Brook, Marowitz, Chaikin, Dullin, Jouvet, Rodio, Grotowski. Kr. d. 17,00.
- 1969 i abonnement kr. d. 81,00 (numrene 9, 10 og 11)
- TTT 9 Det sceniske språk. Kleist, Barrault, Lecoq, Decroux, Craig, Fo, Nono. Kr. d. 15,00.
- TTT 10 Zeami: Den hemmelige tradition i No-Teatret (i bogform).
- TTT 11 Teaterpsykologi.

DAGBLADET: **Olav Dalgard:** »Jeg vil på nytt oppmode alle teaterfolk å sikre seg dette utmerkede tidsskrift – 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: **L.Z.** »Barbas egen teater har alle möjligheter at ge norsk teater en ny livlighed, och det råder ingen tvekan om at att hans tidsskrift fylder ett tomrum.«

ORIENTERING: **Jens Bjerneboe:** »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 tidsskrift av mer djupgående art än Dialog är den samnordiska »Teatrets Teori og Teknikk« . . . Tidsskriften 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 sektterisk, 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 spending og glede.«

INFORMATION: **H. B. L.:** »Linjen er klar fra første nummer: Ingen litterære svinkeærinder, men grundigt illustrerende behandlinger af tidens eksperimenter med skuespilkunsten 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 obetydeliga 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