

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

ET NORDISK TIDSSKRIFT

NR. 1 - 1965 PRIS: KR. 4.-

Særtrykk av BONYTT nr. 10/65

Redaktør: EUGENIO BARBA



INNHold:

Don Quijoter?

Mot et Sakralt og profant teater

Teatrets nye testamente

Møte med Polieri

Det nya scenrummet

Den totale rørelsens teater

«Teatrets teori og teknikk»

er utgitt av Forlaget BONYTT A/S, Oslo, i samarbeid med ODIN-TEATRET.

Kontor og redaksjon Bygdø Allé 9, Oslo 2.

Telefon 55 00 88.

Vanlig abonnement:

n. kr. 16.-, d. kr. 16.-, s. kr. 12.- pr. årgang.

Støtteabonnement:

n. kr. 100.-, d. kr. 100.-, s. kr. 75.- pr. år.

Bankgiro D 149968 B/179.

OVERSETTERE: Lilleba Størmer, Guri Crosby-Jones, Knut Kristiansen, Kristin Olsoni.

FOTOS: R. Cieslak, E. Weill, A. Moskwiak, J. Opiola.

Don Quijoter?

Planen om å utgi et tidsskrift som skulle fremlegge bare faglig-tekniske materialer om teatret, ble drøftet for første gang under ITI-kongressen i Warszawa i 1963. Den svenske regissør og pedagog Ingrid Luterkort, den finske regissør Kristin Olsoni og undertegnede beklaget etter å ha sett en forestilling av Grotowskis Teater-Laboratorium, at det i hele Europa ikke fantes et tidsskrift som konsentrerte seg om de mangeartede aspekter i selve teaterteknikkens utvikling. Den reportasjemessige oversikt over teaterbegivenheter som er typisk for alle tidsskrifter, var av liten hjelp for fagfolkene og det interesserte mennesket som f. eks. ville studere og bli fortrolige med midlene og arbeidsmetodene som lå bak de samme begivenhetene. På denne måten ble idéen om et nordisk tidsskrift til, et tidsskrift redigert av teaterfolk og som henvendte seg først og fremst til alle som arbeidet i dette yrke og til kulturbevisste personer som var interesserte i vår disiplin. Det skulle være en publikasjon som skulle orientere saklig, detaljert og ut fra et faglig synspunkt (altså ikke fra et dramatisk litterært) om de teoretiske og tekniske retninger i samtidens teater og ta opp til ny vurdering resultatene av et halvt århundres eksperimentering. Ved hjelp av tekster, kommentarer, stenogrammer fra prøver, bilder og skisser, skulle tidsskriftet gi en tilstrekkelig innføring i pedagogiske metoder i de forskjellige land, i skuespillerens arbeid med rollen i følge ulike «systemer» og kulturkretser (Øst f. eks.), i de estetiske og tekniske retningslinjer innenfor regi og scenografi, i nye prosjekter og utkast i teaterarkitekturen og i andre aspekter (sosnologi og psykologi) som knytter seg til vårt fag.

Siden april 1964 har vi arbeidet for å få i stand et samarbeid mellom fagfolkene innenfor skandinavisk teater. Det ble utvekslet mange brev og tidsskriftet ble diskutert i Oslo under kongressen til Nordisk Teaterunion i januar 1965. Det mest konkrete skritt for å fremskynde utgivelsen, ble tatt da norske teaterfolk – skuespillere, regissører, scenografer og teaterdirektører – henvendte seg til Norges Almenvitenskapelige Forskningsråd for å få økonomisk støtte. Til tross for Forskningsrådets positive holdning, fantes det ingen ekspert som kunne avgjøre den vitenskapelige verdien av de fremlagte materialer. For at dette tidsskriftet ikke bare skal bli en vakker drøm og for å gjøre det første skritt til konkret samarbeid og faglig informasjon, har Odin-teatret, henvendt seg til forlaget Bonytt A/S i Oslo og i fellesskap har de påtatt seg utgivelsen av «Teatrets Teori og Teknikk». Det vil foreløpig komme ut to til tre ganger om året, men den konkrete hjelp og tilslutning våre skandinaviske kolleger og de offentlige nasjonale institusjoner gir, vil være avgjørende både for utvalget av materialene og for hvor ofte det vil komme ut.

Så setter vi i gang, og blir vi noen Don Quijoter, så er det ikke svik fra vår side.

Eugenio Barba.



1

Dette første nummeret er viet to regissører som bare har en bevist og konsekvent holdning til felles i sitt praktiske arbeid. Litt over tredivde år gamle, hører begge til generasjonen som etter krigen virker i den Store Reformens ånd. Men selv om de viser den samme tålmodighet og målbevissthet, skiller veiene de har valgt sterkt.

Jerzy Grotowski har i 8 år ledet et teaterinstitutt, først i Opole og fra januar 1965 i Wrocław (Polen). Hele hans arbeid kretser rundt «teatrets uunnværlige celler»: skuespilleren og tilskueren. Hans forestillinger er et redskap til å forske og utdype forholdet mellom de agerende og de betraktende, og dermed finne et felles område — åndelig, følelsesmessig og intellektuelt — hvor vår tids publikum kan møte og gjenkjenne som sin egen de klassiske stykkers problematikk. Hans teater er «fattig», «økonomisk» og bruker ingen hjelpemidler fra andre kunstneriske disipliner. Blandet med publikum i et eneste rom, maner skuespillerne

frem en indre kjerne av besettelser, drømmer, lengsler og holdninger som de, gjennom teksten, har funnet i seg selv.

En helt annen vel synes Polliéri å følge. Han har ikke eget teater og ikke en gruppe faste medarbeidere og skuespillere. Utgangspunktet for ham er en bearbeidelse av de plastiske elementer i teatret: å bygge et scenisk mønster ut fra de nyeste resultater i andre kunstneriske grener: arkitektur, malerkunst, litteratur, musikk og belysning. Hans teater er «rikt» og teknisk innviklet der skuespilleren bare er ett av mange handlingsfaktorer i forestillingen. Og nettopp dette synet på «rikt» og «økonomisk» teater og skuespillerens funksjon, skiller Polliéri fra Grotowski.

I deres korte karriere har disse to allerede klart å samle en del gyldige erfaringer og det synes oss helt berettiget å begynne med dem, to levende bevis på at moderne teater kan realisere sine gode intensjoner.

E. B.

1) Akropolis: SLUTTSCENE. Regi: J. Grotowski. Scenografi: J. SZAJNA.

Skuespilleren som utøver selvgjennomtrengnings-akten begynner seg liksom ut på en reise. Fra denne sender han ved sine klanglige og gestikulative reflekser visse relasjoner, visse tegn — en slags invitasjon til publikum.

2

2) ORCHESTRATION THEATRALE. Regi: J. Polliéri. Scenografi: H. Hartung.

Total Teater? Denna neologism uttrykker en svårdefinierbar ønskan, ja en myt, en förväntan som utmynnar i det irrationella, en irrealitet: den ideala skapelsen.



Teater-Laboratorium «13 Rzedów» i Wrocław (Polen) ble grunnlagt i 1959 av den unge instruktør Jerzy Grotowski. Hans assistent er Ludwik Flaszen, kritiker og sosiolog, og med disse samarbeider Jerzy Gurawski, en like ung arkitekt hvis lidenskap for teatret kommer til uttrykk i dristige romstrukturer. Skuespillerne i dette lille, men hektiske Laboratorium er alle utdannet i en av teaterskolene i Polen, og er nesten alle under tredivet år.

Skuespillerne samler seg hver morgen kl. 10. Arbeidsprogrammet begynner med tre timer «elementære» øvelser: gymnastikk, akrobatikk, pusteøvelser, diksjon, plastikk, rytmikk, komposisjon av mimiske «masker», pantomimiske studier og psykiske øvelser (konsentrasjon). Derefter følger prøvene på oppsetning av neste stykke inntil aftenforestillingen begynner. For Laboratoriet, ved siden av sitt forskningsarbeid, fungerer som et vanlig teater. I løpet av fem år har Teater-Laboratoriet utarbeidet en absolutt «teatralsk» spilleteknikk; med dette adjektiv menes antinaturalistisk.

Den baserer seg først og fremst på en vokal hygiene som går ut på å forsterke stemmen og mangedoble klangen, trykket og de fysiologiske resonatorer. Denne vokale teknikken tillater samtidig å bli herre over pusten ved hjelp av øvelser tilpasset fra Hatha-Yoga og det kinesiske klassiske teatret. Men også kroppen må beherskes for å kunne bli et smidig kunstnerisk instrument: det orientalske teaters pedagogiske normer bidrar til å disiplinere den, samt Meyerholds bio-mekanikk og Stanislavskis metode for fysiske handlinger. Derefter lærer skuespilleren å bruke en tekst, ikke bare som et talemiddel, men som angrepsvåpen. Han øver seg derfor på å oppnå en hel gradering av kunstige intonasjoner, av stigende og fallende rytmer, nyanser i stemmetrykket, heshet, dirring (inspirasjonskilde er ofte den liturgiske vokale tradisjon) inntil han blir i stand til å komponere nøyaktig og fullt bevisst hver gest, hver bevegelse, hvert ord, hver pause i den rollen han tolker. Fordi for ham betyr å spille det å fremføre et fysisk og vokalt partitur som han i flere måneder har arbeidet med å skape.

Jerzy Grotowski snakker gjerne om «teatermagi». Med dette mener han at en skuespiller som fortjener denne betegnelsen, må kunne uttrykke seg med vokale og fysiske uttrykksmidler som tilskueren ikke kan utføre. Et spill som ikke bare griper tilskuernes øyne og tanker, men også hans underbevissthet ved å trekke ham ut av hans anonymitet og kaste ham i den dramatiske handling.

Denne foregår ikke lenger innen den begrensede ramme som skiller scenen fra salen, men den fører med seg et nytt forhold mellom skuespillere og tilskuere, som sammen skaper en ny verden, fullstendig «teatralsk».

Jerzy Grotowski eliminerer skillet mellom scenen og salen. Han omgjør salen til scene, «iscenesetter» salen, og dermed løser han den gamle motsetningen

mellom aktive skuespillere og passive tilskuere. I en rom-osmose og plasert som deltagere i selve handlingen, er tilskuerne, som skuespillerne spiller i blant, en viktig del av teaterseremonien. Og i dette går man tilbake til det primitive teaters ritualer.

Hele skuespillerens gestikulerings- og stemmedisiplin er forbundet med en «kunstig» spillekunst (*jeu de composition*). Men denne «kunstighet» næres ikke ved seg selv; den er snarere et slags bissel som tøyler skuespillerens ntime prosess av selvgjennomtrengning, en psykisk prosess som regnes som den hemmeligste og mest betydningsfulle del av hans arbeid.

Det å tolke en rolle, er ikke for skuespilleren det samme som å identifisere seg med skikkelsen: han er like fjern fra «å leve seg inn» i rollen som å fremstille den med *Verfremdung*. For skuespilleren er rollen et instrument til å angripe seg selv, for å nå noen skjulte sider ved sin personlighet, for å stille til skue det mest intime i seg selv. Det er en selvgjennomtrengningsprosess, en eksess, en ytterliggående avsløring av livsløgn, og uten denne kan man ikke skape noe dypt, kontakt med andre, mulighet til å stille angstbetonte spørsmål som vi med vilje unngår for å forsvare vår daglige psykiske velferd. Idet han befri seg for det slagg som bestemmer ham sosialt og på en stereotypisk måte, foretar skuespilleren en offerhandling, en forsagelse, en ydmykhetsgest. Rekken av indre sår vitaliserer hans underbevissthet og tillater ham en uttrykksfullhet, som man absolutt ikke kan sammenlikne med den uttrykksfullhet som er oppnådd ved kald beregning eller med identifisering med rollen. Ved å betvinge de nevralgiske sentra i sin psyke og frempe seg med ydmykhet til dette offer, overvinnes skuespilleren, såvel som tilskueren som vil overgi seg, sin fremmedgjørelse, sine personlige grenser, og opplever et klimaks, et høydepunkt, som er renselse, akseptering av den personlige indre fysiognomi, befrielse. Ved å knytte seg til den europeiske religiøse tradisjon, verdsliggjør dette teater dens metafysiske innhold og kanalisere allikevel individets åndelige behov mot en ny form for verdslig sakralitet.

Jerzy Grotowski betrakter teatret som en kollektiv selvgjennomtrengning. Hvis teatret vil gjenoppvekke og stimulere tilskuernes indre liv, må det bryte enhver motstand, ryste hver mental klisje som verner mot adgang til deres underbevissthet. Dette teater kan sammenliknes med en virkelig antropologisk ekspedisjon. Det forlater de siviliserte områder for å trenge inn i hjertet av den uberørte skog; det renonserer på de klart definerte verdier for å stilles overfor mørket i den kollektive forestillingsverden. Fordi det er i dette mørke vår kultur, vårt språk, vår fantasi har sine røtter: et stort nedarvet erfaringslager som vitenskapen noen ganger betegner som «*pensée sauvage*» (Lévi-Strauss), som «arketyper» (Jung), eller «kollektive forestillinger» (Durkheim), eller «fantasiens kategorier» (Hubert og Mauss)

eller også «grunnleggende og elementære tanker» (Bastian).

I Teater-Laboratoriet er derfor tilskuerne tvunget til å stå ansikt til ansikt med det hemmeligste, det mest skjulte i seg selv. Brutalt kastet ned i mytenes verden, må de på samme tid gjenkjenne seg selv i den og bedømme den, undersøke den i lyset av egne erfaringer som mennesker i det 20de århundre. Denne konfrontasjon, denne demaskering, føles av mange som helligbrøde. I virkeligheten står man overfor en moderne variant av den antikke katarsis, eller for å gi en definisjon som ligger oss nærmere, en psykoanalytisk terapi.

La oss f. eks. ta «Akropolis», et drama av Wyspianski, den polske Symbolismens mester (død i 1907). Påskenen våkner statuene og personene i gobelengene i det kongelige slott i Krakow – Polakkenes Akropolis – og gjenopplever vesentlige episoder i den europeiske kultur: disputten mellom Esau og Jakob (Bibelen), Trojanerkrigen (Antikken). Alle venter på Kristi oppstandelse og med Ham, Polens, Europas.

Ved å iscenesette denne klassiske tekst har Grotowski spurt seg om hvilket Akropolis «krematorieovnenes sivilisasjon» kunne overlata som vitnemål for ettertiden. Svaret ligger i spørsmålet, nemlig at denne «sivilisasjon» oppsto og kulminerte i Auschwitz. Handlingen vil derfor foregå i en konsentrasjonsleir. De menneskelige vrak som skjebnen har samlet der, resiterer Wyspianski's klassiske tekst, på samme tid som de monterer et nett av metalliske rør som litt etter litt invaderer salen. Det er deres måte å bygge den nye verdens Akropolis på. Blant fangene, avslører Paris og Helena, to døende homoseksuelle, følelsenes degradering: de utveksler kjærlighetsuttrykk som de andre fanger mottar med besk latter. Kampen mellom Jakob og Engelen er en torturscene. Som bøddler over seg selv, bøyer fangene seg for det kroppslige arbeid, den nye sivilisasjons ugenkallelige sanksjon. Endelig Kristi oppstandelse. I et ekstatisk-hysterisk tog forsvinner fangene inn i en kremasjonsovn, mens de i triumf bærer et lik med seg, og holdt oppe av en siste livsløgn identifiserer det med den Gjenfødte Frelser. I salen blir bare den metalliske nye verden tilbake som de har bygget, og som synes å ville kvele tilskuerne, de levende som alltid har rett fremfor de døde.

Grotowski setter publikum overfor en virkelig aggresjon. Han river det vekk fra dets borgerlige trygghet for å kaste det inn i dette ingenmanns land hvor samtidsmenneskets reelle ansikt skjuler seg. De skinnhellige humanister, «filantropene» anklager ham for grusomhet og pessimisme. Disse har ikke forstått det Fjerne Østens lære. Det vil si at de gode ånder låner demonenes fryktinngyende masker for bedre å kunne bekjempe dem.

Eugenio Barba.

Teatrets nye testamente

Teatrets Nye Testamente kan bare være en tilpasset bearbeidelse av det Gamle, dvs. dets foredling. Teatrets Nye Testamente vil bli skapt av den som går til kildene og konfronterer dem med kollektivets erfaring.

Sipario's intervju med J. Grotowski. Milano, september 1963.

Selve navnet på Deres «Teater-Laboratorium» får en til å tenke på vitenskape-

lig forskning. Er dette en berettiget assosiasjon?

Ordet forskning må ikke lede tanken hen på vitenskapelig forskning. Ingen ting er mer fjernt fra det vi driver med enn vitenskapen *sensu stricto*, og dette ikke bare på grunn av våre manglende kvalifikasjoner, men også på grunn av vår manglende interesse for den slags arbeid.

Ordet forskning betyr at vi går til vårt yrke, slik middelalderens treskjærer ar-

3) Akropolis av Wyspianski: ESAUS MONOLOG OM DET FRIE JÆGERLIVET. I dette teateret kan man vurdere spillet som

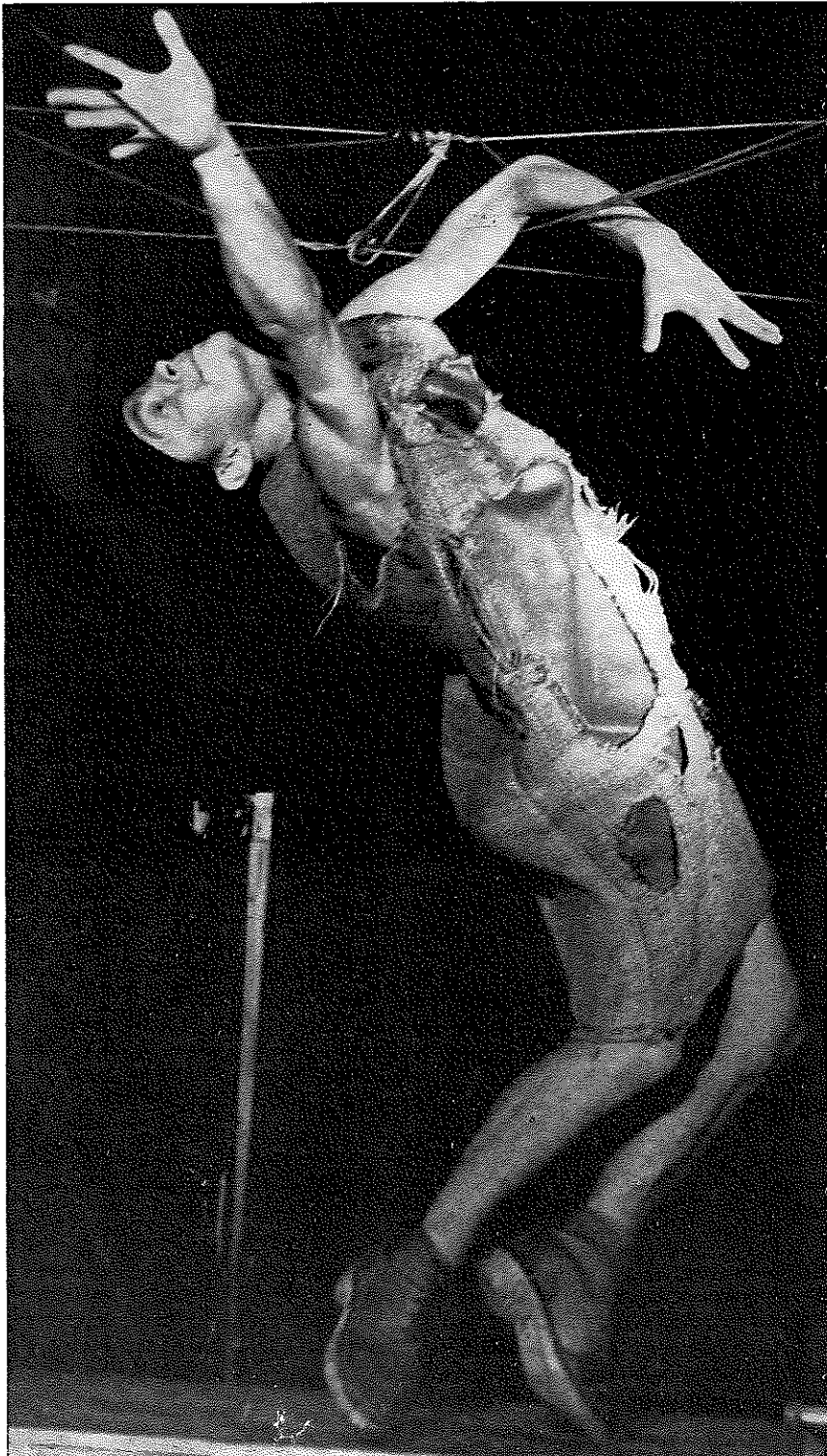
man gjør det på sirkus: skuespilleren kan ikke fuske. Han er alt: han er forestillingens virkelige maskineri. (R. Cieslak.)

beidet med et trestykke hvor han ville gjenfinne en allerede eksisterende form. Vi arbeider ikke som en vitenskapsmann eller som en kunstner, men som en skomaker som leter etter det stedet på skoen hvor naglen skal slås i. Den andre betydning av ordet forskning kan synes litt irrasjonell da den medfører idéen om en gjennomtrengning av selve vår menneskenatur, en gjennomtrengning av det dunkleste og innerste i den. I vår tid, da alle språk er forvirret som i Babels tårn, da alle estetiske genre går i hverandre, er teatret truet med død, fordi kino og televisjon overtar dets doméne. Dette får oss til å forske hva teatret egentlig er, i hva det skiller seg ut fra de andre genre, og i hva det er uerstattelig.

Har Deres erfaringer ført frem til en definisjon?

Hva betyr ordet teater? Det er et spørsmål vi ofte støter på, og de forskjellige svar blir gitt. For akademikeren er teatret et sted hvor en profesjonell deklamerer en skreven tekst, og illustrerer den med en sum av bevegelser for å gjøre den lettere å forstå. Ut fra denne synsvinkel er teatret et nytte-aspekt av den dramatiske litteraturen. Det intellektuelle teater er bare en variant av denne oppfatning. Dets forkjempere ser det kun som en form for polemisk tribune. Også her er teksten det viktigste element, og teatret er der bare for å sette intellektuelle teser på spissen, og dermed få i stand deres innbyrdes konfrontasjon og strid. Det er en gjenoppvekking av den oratoriske duells kunst fra middelalderen. For gjennomsnittstilskueren er teatret fremfor alt et sted for underholdning. Hvis tilskueren i teatret venter å møte en lettbenet muse, interesserer teksten ham ikke det minste. Det som tiltrekker ham, er det man kan kalle «the gag», situasjonskomikken og eventuelt ordspillet, hvilket vil føre tilbake til teksten. Hans største oppmerksomhet rettes mot skuespilleren som attraksjonssentrum. En passe avkledd ung kvinne er en attraksjon i seg selv for visse tilskuere, som verdsetter henne ut fra kulturelle kriterier, mens i virkeligheten en slik bedømmelse er et vederlag for naturlig utilfredsstillelse.

Tilskueren som nærer kulturelle ambisjoner, liker fra tid til annen å hengi seg til en dramatisk forestilling fra verdensrepertoaret. Det kan til og med dreie seg om en tragedie forutsatt at den inneholder et melodramatisk element. Det tilskueren venter seg da, er høyst forskjellig. På den ene siden vil han vise at han tilhører det gode selskap, der den store kunst er nødvendig, og på den andre siden vil han bli grepet av store følelser som får ham til å være tilfreds med seg selv. Om tilskueren har hatt medlidenhet med stakkars Antigone og følt motvilje mot den grusomme Kreon, deler han ikke heltinnens offer og skjebne, men tror seg ikke desto mindre moralsk sett å være hennes likemann. Det gjelder for ham å føle seg «edel». De belærende kvaliteter av denne slags følelser er tvilsomme. Salen,



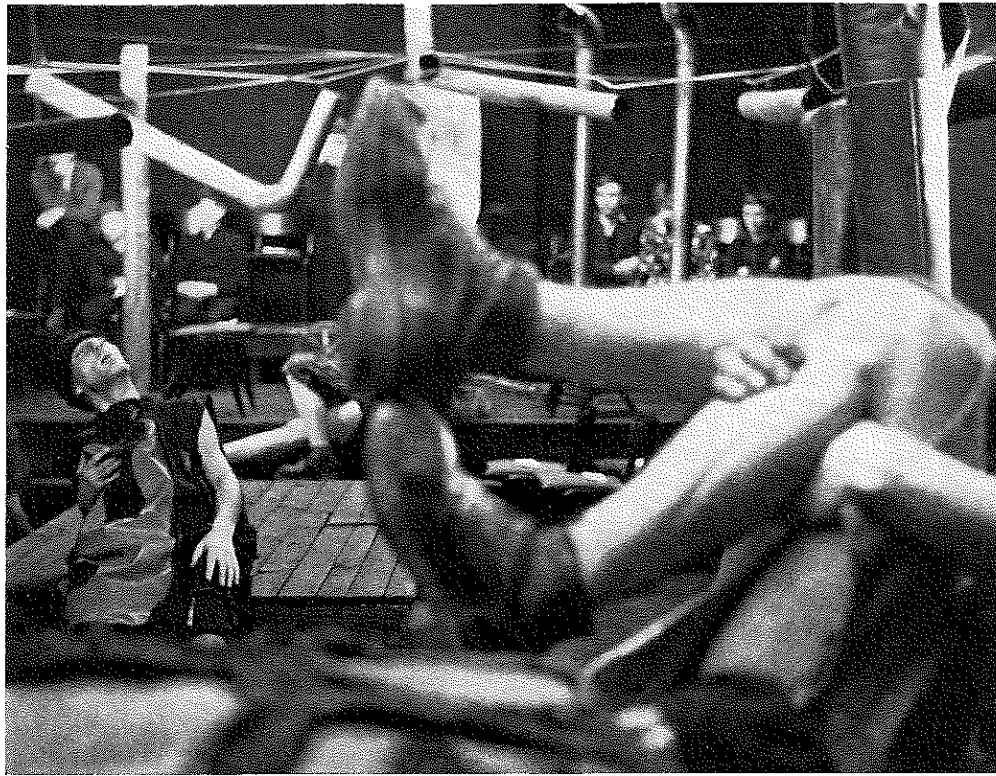
fullsatt med Kreon'er, stiller seg solidrisk med Antigone under forestillingen, noe som ikke forhindrer at en oppfører seg som Kreon når en kommer tilbake til sine egne gjøremål. Man skal legge merke til hvor stor suksess de skuespill har som skildrer en ulykkelig barndom. Det å se et stakkars barn lide på scenen gjør at tilskueren enda mer kan stille seg på det ulykkelige offers side. Slik oppnår han vissheten om å ha hevet seg til et høyt moralsk nivå.

For teaterfolkene selv, er begrepet teater i alminnelighet ikke klart. For gjennomsnittsskuespilleren er teatret fremfor alt ham selv. Men ikke det han er i stand til å gjøre med sin kunstneriske teknikk. Teatret – det er ham, hans personlige, private organisme. En slik innstilling avler den frekkhet og selvgodhet som får ham til å kunne presentere handlinger som ikke krever noen kunnskap, som er så banale og kurante som å gå, reise seg, sette seg, tenne en sigarett, stikke hendene i lommen. Etter skuespillerens oppfatning skal alt dette ikke avsløre noe som helst, men være nok i seg selv, for enda en gang: han, skuespilleren X, er teatret. Og eier skuespilleren en viss sjarm som fanger tilskuerne, styrker de ham i hans overbevisning.

For teatermaleren er teatret fremfor alt en plastisk kunstart, hvilket får positive konsekvenser. Teatermalerne er ofte tilhengere av det litterære teater. De sier at scenografien såvel som skuespilleren bør tjene dramaet. Denne trobekjennelse rører ikke et ønske om å tjene litteraturen, men et kompleks overfor iscenesetteren. De foretrekker å tjene forfatteren, for han er lengre borte, og kan derfor mindre hemme dem. I praksis foreslår de mest originale teatermalerne en konfrontasjon mellom teksten og en plastisk visjon som overgår og avslører forfatterens fantasi. Det er kanskje ikke tilfeldig at teatermalerne i Polen er blitt noe bortimot teatrets foregangsmenn. De utnyttet de tallrike mulighetene som åpnet seg takket være den offensive ånd som våknet i de plastiske kunstgrener i det 20. århundre, men som i mindre grad inspirerte forfatterne og iscenesetterne.

Innebærer ikke dette en fare? Kritikerne som beskylder teatermalerne for å dominere scenen, hevder mer enn ett gyldig objektivt argument, bare at deres utgangspunkt er feilaktig. Det er som om de bebreider en bil for at den går fortere enn en snegle. Dette bekymrer dem, og ikke at teatermalernes visjon er skapende, ikke stereotyp, og selv hvor den er det, mister den sin karakter ved en enorm forstørrelsesprosess. Teatermalernes teater transformeres, med eller mot sin vilje, til en rekke levende tablåer. Det blir et slags monumentalt «camera oscura», en slags betagende «lanterna magica». Men opphører det ikke dermed å være teater?

Hva er så teatret for iscenesetteren? Iscenesetterne er teatrets arbeidere som kommer til sitt yrke på grunn av fiasko på andre felter. Mannen som en gang drømte om å bli forfatter, blir gjerne iscenesetter.



4

Skuespilleren som ikke har lyktes, skuespillerinnen som har spilt unge prima-donna-roller og begynner å eldes, de utvikler seg til iscenesettere.

Teaterkritikeren som i lengre tid har båret et impotenskompleks overfor en kunst som han ikke kan annet enn å beskrive, blir også iscenesetter.

Litteraturprofessoren som er gått trett av vitenskapelig arbeid og viser seg å være overfølsom, regner seg kompetent til å bli iscenesetter. Han kjenner dramaet, og hva er teatret i hans øyne, om ikke en realisasjon av dramaet?

4) Akropolis: FANGENES HVILE.

Skuespillernes ekvilibrisme, deres rent akrobatiske bevegelser, den strenge lyd av treskoene mot gulvet, rørenes gnisning, all denne massen som er underkastet plutselige radikale forandringer, skaper et fryktinngydende bilde av konsentrasjonsleirens verden.

5) Akropolis: NEDSTIGNINGEN I KREMATORIEOVNEN.

En helhet som demaskerer myten og anklager en epoke, en appell og et konsentrat av sannheter som kommer til uttrykk gjennom det grusomste og det mest skånselsløse i vår kollektive erfaring. (R. Mirecka, Z. Cynkutis og A. Jaholkowski.)

5



På grunn av at disse forskjellige psykoanalytiske motiveringer leder dem, er iscenesetternes oppfatninger om teatret så forskjellige som vel mulig. Deres arbeid er en kompensasjon for forskjellige fenomener. Et menneske med utilfredsstilte politiske instinkter blir f. eks. gjerne iscenesetter, og nyter den glede som denne maktstilling gir ham. Dette fører mer enn en gang til perverse tolkninger, og iscenesettere med dette ekstreme maktinstinkt setter opp forestillinger som er en polemikk mot de offentlige myndigheter: derav mange «opprørske» forestillinger. Sant nok, iscenesetteren ville gjerne være en skaper. Derfor, mer eller mindre bevisst, erklærer han seg som tilhenger av et autonomt teater, uavhengig av litteraturen, og betrakter den bare som et påskudd. Men på en annen side, er de mennesker sjeldne som er i stand til et slikt skapende arbeid. Mange nøyer seg offisielt enten med en litterær og intellektuell teater-formel, eller med å hevde Wagners formel: at teatret skal være en syntese av alle kunstarter.

Slik tillater Wagners teori om «teatret som den totale kunst» *la paix des braves* på litteraturens område.

Denne teorien gir rett til å utnytte scenografiens plastiske elementer i forestillingen, og å tilskrive seg dens resultater. Likedan er det med musikken, enten den er et originalverk eller en montasje. Til dette kommer et tilfeldig valg av en eller flere kjente skuespillere, og da ser man hvordan elementer som bare er tilfeldig koordinert, munner ut i en forestilling som tilfredsstiller iscenesetterens ambisjoner. Han troner på toppen av alle kunstarter, mens han i virkeligheten nærer seg av alle disse, uten selv å være bundet til et skapende arbeid som andre fullfører for ham – om det da under en slik ordning finnes noen som skaper. Slik blir antallet definisjoner på hva teatret er, praktisk talt ubegrenset.

Jeg forstår at for Dem er et bevisst skaperarbeid i teater forbundet med en klar definisjon av hva denne kunstarten er. Hva er da dette utgangspunkt for Deres arbeid?

det. I teaterkunstens utvikling er teksten et av de siste elementer som er kommet inn. Om vi plasserer noen mennesker på en scene med et scenario satt sammen i fellesskap, og lar dem improvisere sine handlinger, slik det ble gjort i Commedia dell'Arte, blir forestillingen like fullt teater. Selv om ordene ikke blir artikulert, men gryntet frem.

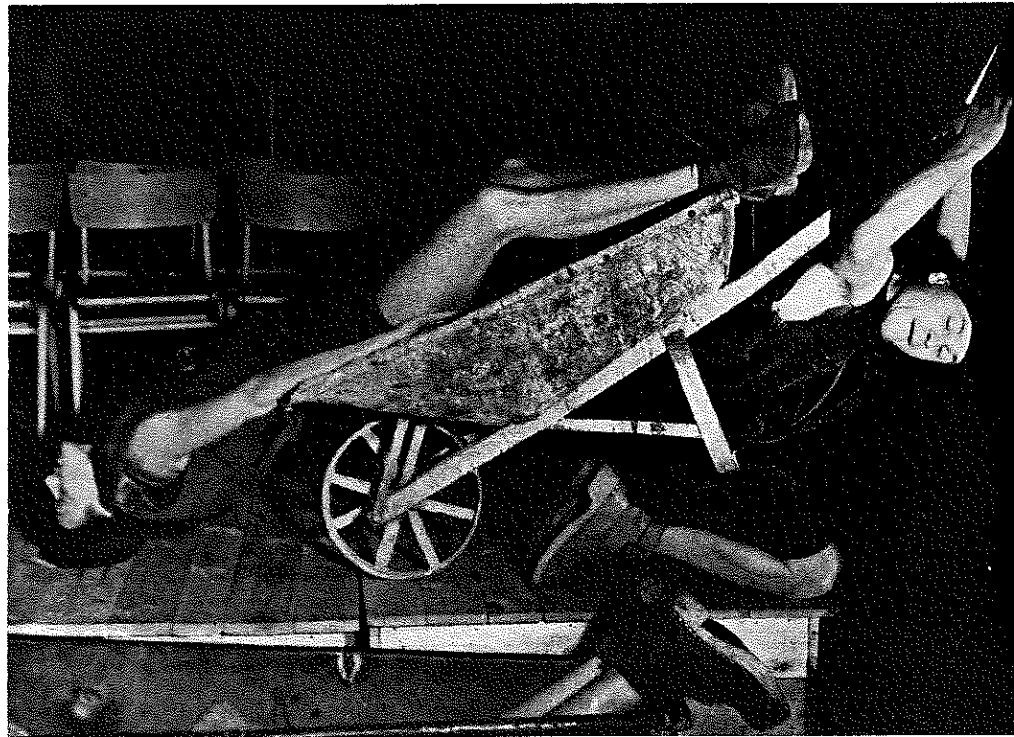
Kan teatret eksistere uten skuespiller? Dette kjenner jeg ikke noe eksempel på. Man kunne nevne marionetteteatret. Men også her finner man en skuespiller bak, om enn av en annen sort.

Kan teatret eksistere uten tilskuere? Det trengs i det minste én for at det skal bli en forestilling. Så står vi altså igjen med skuespilleren og tilskueren. Vi kan da definere teatret som «det som finner sted mellom tilskueren og skuespilleren». Alt det andre er supplement, kanskje nødvendig, men likevel supplement. Det er ikke tilfeldig at gangen i vårt arbeid har vært fra et teater med rike midler – hvor de plastiske kunstarter, lyset og musikken uavlatelig blir benyttet – til et asketisk teater slik som det vi har utviklet i de senere år. Et asketisk teater hvor det faktisk bare er skuespilleren og tilskueren igjen. Alle de andre visuelle elementer, f. eks. de plastiske, blir konstruert ved hjelp av skuespillerens kropp, de akustiske og musikalske effekter ved hans stemme osv. Dette ikke fordi vi ser ned på litteraturen, men fordi det ikke er i litteraturen at man finner den skapende del av teatret – selv om de store litterære verker uten tvil kan ha en ansporende virkning på denne skapelsesprosessen. Siden vårt teater kun består av skuespiller og tilskuer, fører det til at vi stiller spesielle krav til begge parter. Om vi ikke kan forme tilskueren – i hvert fall ikke systematisk – så kan vi i hvert fall forme skuespilleren.

Hvordan formes da skuespilleren i Deres teater, og hva er hans funksjon i forestillingen?

Skuespilleren er et menneske som arbeider offentlig med sin kropp, som offentlig byr den frem. Innskrenker denne kroppen seg til å demonstrere hva den er – noe et hvilket som helst gjennomsnittsmenneske er i stand til –, blir den ikke et lydig instrument som kan fullføre en åndelig handling, blir den utnyttet for penger og for å vinne publikums gunst – så nærmer skuespillerens kunst seg prostitusjonen. Det er ikke en tilfeldighet at teatret gjennom århundrer er blitt forbundet med prostitusjon, i en eller annen betydning av ordet. Ordet skuespillerinne og ordet kurtisane har en gang hatt samme betydning. I dag er de atskilt ved en litt klarere grense, og det ikke på grunn av en forandring i skuespillerens verden, men fordi det sosiale liv har forandret seg. I dag er det forskjellen mellom en sømmelig kvinne og en kurtisane som er blitt utvisket.

Det som slår en når en betrakter skuespilleryrket slik det til daglig praktiseres, er dets misère, denne kjøpslåing over en kropp som blir utnyttet av sine beskyttere – direktør, iscenesetter –, noe



6) Akropolis: KAMPEN MELLOM ENGELEN OG JAKOB.

Var vi sendt tilbake til selve teatrets kilde, inn i en magisk sirkel, ved et hellig sted, ved et totem-fjell for å se stammens trollmenn forestille våre legender? (Z. Malik og Z. Cynkutis.)

7) Faust av Marlowe: FAUST HELBREDER EN SINNSFORVIRRET MANN.

Man vil umiddelbart tenke på en voodoo-seremoni og på ekspresjonisme; fasinert av skuespillernes stemmeferdighet og holdninger vil man tro at det formelle ofres til en grusom og raffinert estetisme. Alt dette er falskt. (Z. Cynkutis og R. Cieslak.)

En meget nyttig formel.

Den tillater en å respektere teksten, det ukrenkelige grunnelement og dessuten provoserer den ikke til noen konflikt med det litterære og filologiske miljø. For det må presiseres, i parentes bemærket, at enhver forfatter, selv den som vi ikke kan titulere slik uten av største høflighet, føler seg forpliktet til å forsvare æren og rettighetene til Mickiewicz, Shakespeare osv., fordi han ganske enkelt betrakter seg som deres kollega.

For å komme ut av denne onde sirkel jeg nettopp har beskrevet, må man utvilsomt eliminere, ikke tilføye. Det vil si man må spørre seg selv: hva kan teatret ikke unnvære? La oss se.

Kan teatret eksistere uten kostymer og dekorasjoner? Det kan det.

Kan det eksistere uten musikk som akkompagnerer handlingsforløpet? Ja. Kan det eksistere uten lyseffekter? Ja, visst.

Uten tekst? Teaterhistorien bekrefter

som til gjengjeld skaper en atmosfære av intrige, revolt.

På samme måten som bare en stor syn-der kan bli en helgen i følge teologene (la oss ikke glemme Johannes Åpenbaring «Derfor, da du er lunken, og hverken er kald eller varm, vil jeg utspy deg av min munn»), kan det som er skuespillerens misère, forvandles til en slags hellighet. Dette mangler ikke teatrets historie eksempler på.

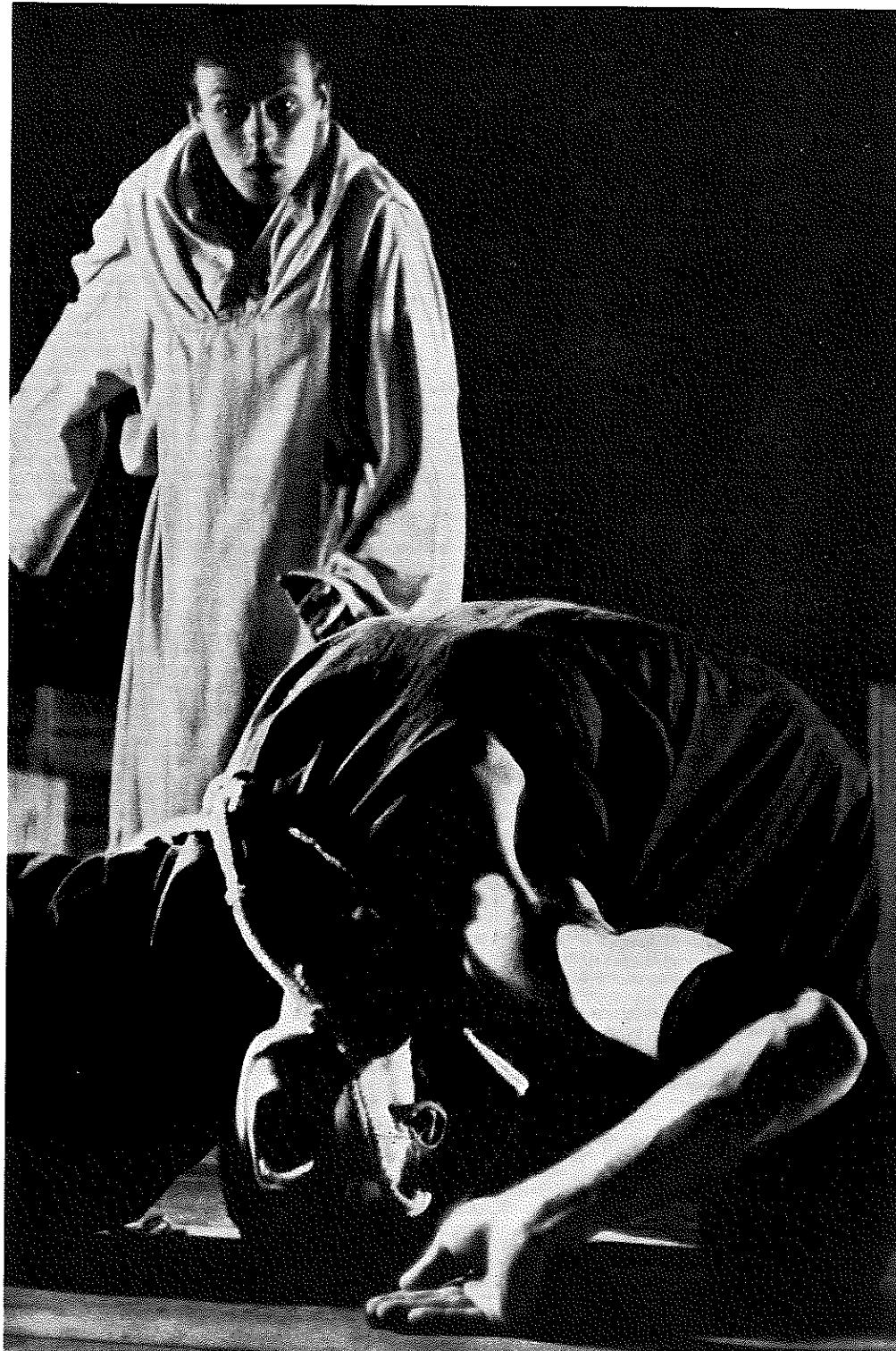
Forstå meg riktig: jeg taler som en vantro om «hellighet», jeg taler om en «verdslig hellighet». Hvis skuespilleren offentlig utfordrer andre mennesker ved å utfordre seg selv, hvis han ved eksess, vannhelligelse og utillatelig helligbrøde søker seg selv ved å heve seg over sin dagligdagse maske, gjør han det mulig også for tilskueren å begi seg ut på en lignende selvsøken. Hvis han ikke utstiller sin kropp, men tilintetgjør den, brenner den, befri den fra all motstand mot enhver psykisk impuls, da selger han ikke sin kropp, men ofrer den. Han gjen-tar Soningen, han er nær helligheten. Dersom et slikt spill ikke skal bli noe flyktig og forgjengelig, en eksplosjon fremkalt av noe tilfeldig ved en uvanlig personlighet, et fenomen hvis tid og sted ikke kan forutses, dersom vi vil ha en teatertrupp hvis daglige brød er nettopp den slags arbeid – så må man utarbeide en spesiell forsknings- og treningsmetode.

Hvordan arter dette arbeid med den «hellige» skuespiller seg i praksis?

Det finnes en myte som går ut på at en skuespiller som sitter inne med en sum av erfaringer, kan oppnå hva man kaller et teknisk arsenal, dvs. en sum av fremgangsmåter, knep og triks. Av disse kan han plukke ut et visst antall kombinasjoner for hver rolle og oppnå den uttrykksfullhet som er nødvendig for å tekkes sitt publikum. Jeg hefter meg ikke ved det faktum at et slikt teknisk arsenal kan være bare en sum av klisjéer. En slik fremstilling er uatskillelig fra begrepet «kurtisane-skuespiller».

Forskjellen mellom «kurtisane-skuespilleren» og den «hellige skuespilleren» er den samme som forskjellen mellom en kurtisanes ferdigheter, og evnen til å gi og ta som fødes av den virkelige kjærlighet, det vil si selvooppofrelsen. Det vesentlige i dette andre tilfelle er å kunne eliminere det som forstyrrer, slik at man kan overskride hver tenkelig grense. I det første tilfelle gjelder det kroppens eksistens. I det andre på en måte, dens non-eksistens. Den «hellige skuespillers» teknikk blir en *induktiv teknikk*, dvs. en eliminasjonsteknikk, mens «kurtisane-skuespillerens» blir en *deduktiv teknikk*, altså en oppsummering av ferdigheter.

Skuespilleren som foretar en selvgjennomtrengningshandling (*un acte d'auto-pénétration*), som blottstiller seg og ofrer det innerste i seg selv, det mest smertelige, det som ikke er for verdens øyne – må kunne manifestere de minste impulser. De impulser som nøler på grensen mellom virkelighet og drøm, må han kunne konkretisere i sfæren av lyd-ens og bevegelsens virkelighet. Kort



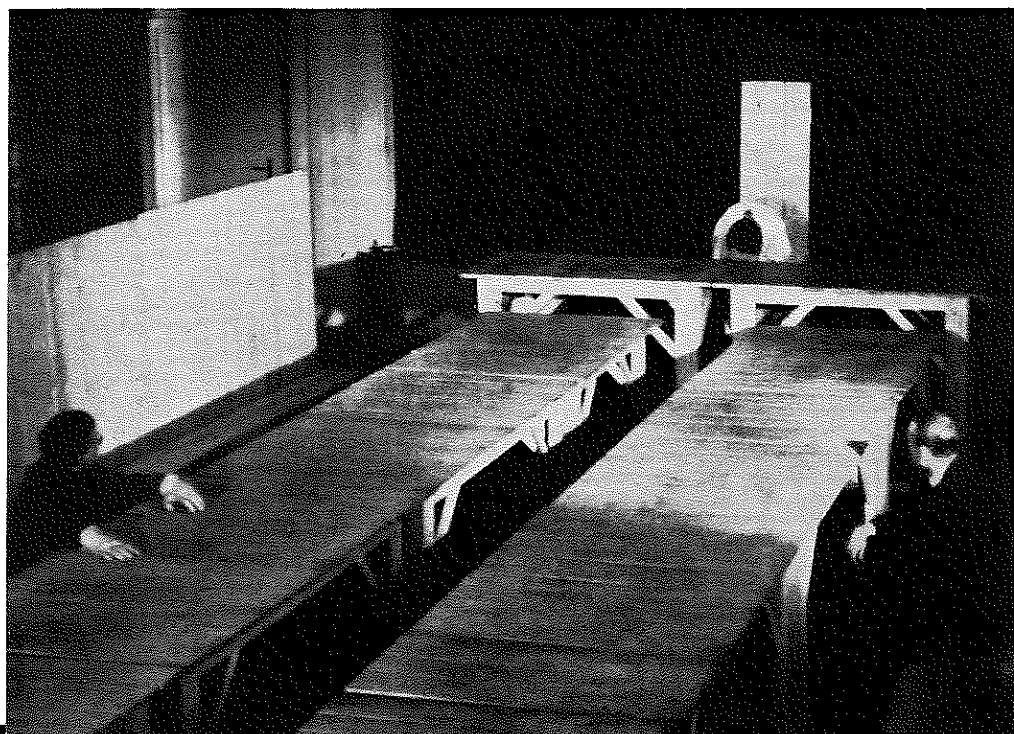
7

sagt, han må være i stand til å bygge sitt eget psykoanalytiske språk av lyd og gester på samme måten som en stor dikter skaper sitt av ord.

Om vi f. eks. tar problemet lyd i betraktning, må plastisiteten i det respiratoriske og vokale apparat hos skuespilleren være uendelig meget mer utviklet enn hos «mannen i gata». Dessuten bør dette apparatet være skikket til å realisere hver lydrefleks så hurtig at tanken – som ville frata den all spontanitet – ikke får tid til å melde seg.

Skuespilleren bør tyde alle kroppslige problemer som er tilgjengelige for ham. Han bør vite hvordan han kan dirigere den lydbærende luften til den del av

kroppen som skaper klang som om de var forsterket av forskjellige slags resonansbund (resonator). En gjennomsnittsskuespiller kjenner bare den øverste resonator (*masque*), det vil si: han benytter hodet som resonansbund, den forsterker stemmens klang, gir den en klang som er mer «nobel», mer behagelig for tilhøreren. Av og til gjetter han at på en lignende måte kan han gjøre bruk av bryst-resonansen. Men en skuespiller som nøyaktig utforsker mulighetene i sin egen organisme, oppdager at antallet resonansbunder praktisk talt er ubegrenset. I hvert fall kan han, i tillegg til hodet og brystet, benytte bakhodets resonansbund, og dertil nesen, tennene,

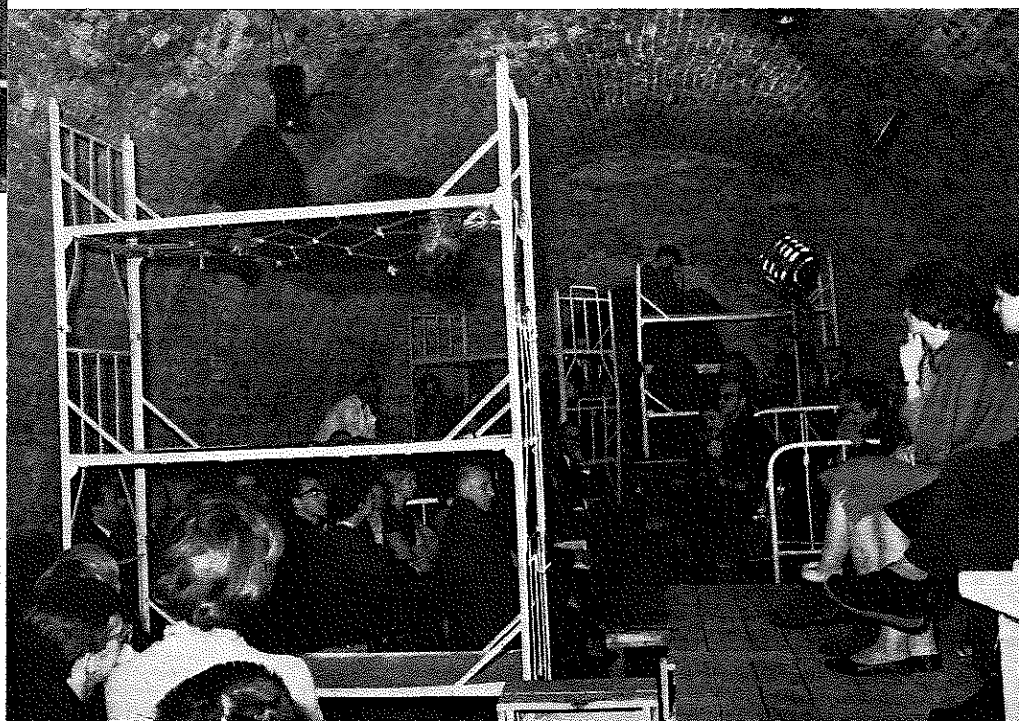


strupehodet såvel som mave og korsrygg, den totale resonansbund som faktisk omfatter hele kroppen og noen andre, hvorav en del fremdeles er oss ukjente. Denne skuespilleren oppdager at det ikke er nok å bruke en maverespirasjon på scenen. De mangfoldige etapper av hans fysiske handlinger krever ulike typer respirasjoner, hvis han ikke vil ha besvær med pusting, og møte motstand fra kroppen. Han oppdager at diksjonen han har lært på teaterskolen, altfor ofte medfører at strupehodet luk-

8) *Faust: SALEN HVOR VI ER INVITERT TIL FAUSTS SISTE NATTVARD.*
Historien skal ikke kaste lys over fortiden, men gjennom fortiden kaste lys over oss selv.

ker seg. Han må erverve seg evnen til bevisst å åpne strupehodet og kontrollere utenfra om det er åpent eller lukket. Løser han ikke disse problemer, mislykkes selvgjennomtrengningsprosessen når han støter på vanskeligheter som opptar hans oppmerksomhet. Hvis skuespilleren føler at han har en kropp, kan han ikke gjennomtrengne seg selv og blottstille seg. Kroppen må fri seg fra all motstand, den må praktisk talt holde opp å eksistere. Det er f. eks. ikke nok når det gjelder stemme og

9) *Kordian av Slowacki: FORESTILLINGENS ARKITEKTUR-OPPBYGNING.*
Som i en drøm forsvinner vesnene og blir synlige igjen, alt er overraskelse, mysterie, selvfølge.



åndedrett, at skuespilleren opparbeider evnen til å ta i bruk flere resonansbunder, åpne strupehodet, velge ut en bestemt type respirasjon. Han må lære seg å utføre alt dette ubevisst i spillets kulminerende faser, noe som i sin tur krever en ny serie øvelser. Mens han arbeider med en rolle må han ubevisst ikke tenke på å føye til de tekniske elementer (resonatorer osv.), men å eliminere de konkrete hindringer han møter (f. eks. en motstand mot stemmens klang).

Denne forskjellen er ikke bare ordkløveri: det er den som avgjør suksessen. Dette betyr at skuespilleren aldri oppnår en «lukket» teknikk, ved hver etappe av selvgransking, av utfordring, av eksess, ved hver overvinning av de skjulte barrierer vil han støte mot nye tekniske problemer på et høyere nivå. Disse må han så lære å overvinne med utgangspunkt i visse grunnøvelser.

Det er likedan med alt: med bevegelsen, kroppens plastisitet, gestikulasjonen, byggingen av masker ved hjelp av ansiktsmuskulaturen og med hver detalj av skuespillerens kropp.

Men det som er avgjørende i denne prosessen, er den psykiske gjennomtrengnings-teknikk hos skuespilleren. Han må lære å bruke en rolle som en operasjonskniv for å dissekere seg selv. Det er ikke spørsmål om å spille seg selv i gitte omstendigheter, å leve seg inn i en rolle; heller ikke å fremstille den med en viss distanse, på episk måte, med utgangspunkt i en kald beregning. Det gjelder å utnytte rollen som en trampoline, som et instrument til å granske det som er skjult bak vår dagligdagse maske – det som utgjør den innerste kjerne i vår personlighet – for å ofre den, blottstille den.

Dette er en eksess ikke bare for skuespilleren, men også for tilskueren. For denne forstår, bevisst eller ubevisst, at en slik handling er en oppfordring til ham om å gjøre det samme, noe som ofte vekker opposisjon eller indignasjon, fordi våre daglige gjøremål vil skjule sannheten om oss selv, ikke bare i andres øyne, men også i våre egne. Vi flykter fra sannheten om oss selv, og her blir vi oppfordret til å stanse opp og se nærmere på den. Vi frykter for å bli forvandlet til saltstøtter som Lots hustru, etter å ha snudd oss for å se. Jeg vil ikke ramse opp eksempler fra de forestillinger vi har satt opp. I alle tilfeller krever denne evnen – den vesentlige hos skuespilleren – øvelser av en ganske spesiell art: jeg tenker på konsentrasjonsøvelser. Utførelsen av denne handlingen vi sikter til – selvgjennomtrengningen, blottstillingen – krever en mobilisering av alle fysiske og åndelige krefter hos skuespilleren, som liksom befinner seg i en tilstand av uvirksom forberedhet, en passiv disponibilitet, som muliggjør et aktivt handlingspartitur.

Man må ty til et metaforisk språk for å si at det avgjørende i denne prosessen er ydmykheten, den åndelige disposisjon: ikke for å gjøre noe – men for å la være ikke å gjøre noe. Ellers blir eksessen en frekkhet og ikke et offer.

Dette betyr at skuespilleren skal agere i en tilstand av *transe*.

Transe, slik jeg forstår den, er evnen til å konsentrere seg på en spesiell teatermessig måte, og kan oppnås med tilstrekkelig god vilje.

Det er tre komponenter i transen, uadskillelige og intimt forbundet:

1. den innadskuende holdning,
2. den fysiske avslapning,
3. konsentrasjon av hele organismen i hjerteregionen.

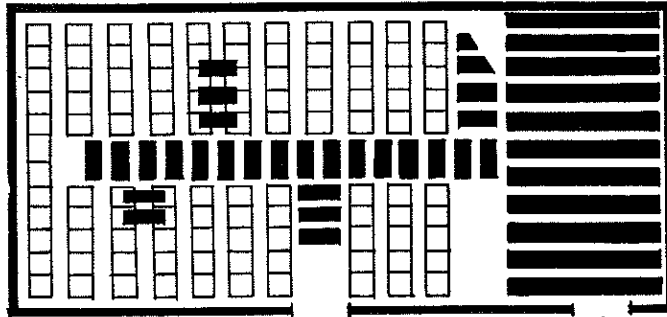
Man kan fremkalle denne transestilstand hos skuespilleren og lære ham konsentrasjonsteknikken ut fra en av de nevnte komponenter. Hver av dem, ført til sin

som allerede eksisterte, men som hadde vært skjult og tildekket. Allerede denne fasen får en del skuespillere til å oppdage sitt eget psykiske motiv. Med andre ord: tankens ro og stillhet blir identisk med den gode, varme smerte som allerede var der, den som representerer det psykiske nøkkelmotiv og som gir en følelse av bevegelse, av at noe blir levende i hjerteregionen.

Man kan også begynne med suggesjon, med å overføre det bevisste jeg fra hodet til hjerteregionen, den regionen som vi assosierer med positive følelser – kjærlighet, medfølelse – og som vi gjerne peker på når vi sier: «jeg har i meg», «der er i meg». Anatomien kan

til å utføre sitt handlingspartitur på en myk, varm måte som utelukker enhver løgn. Måten instruktøren vekker den myke og varme refleks hos skuespilleren på, leder også til den konsentrasjon vi nettopp har snakket om.

Hvis jeg skulle uttrykke det hele i én setning, ville jeg si at alt dette beror på å gi seg selv. Man må gi seg selv naken, i sin dypeste intimitet, med tillit, som når man gir seg selv hen i kjærlighet. Det er her at alt konsentrerer seg. Selv gjennomtrengningen, transen, eksessen, selve den formelle disiplin – alt dette realiseres, hvis man har gitt seg selv mykt og varmt. I ydmykhet og uten forsvær. Denne akten kulminerer i et høy-

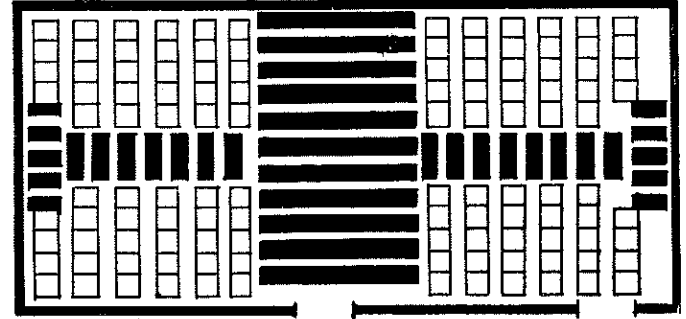


10

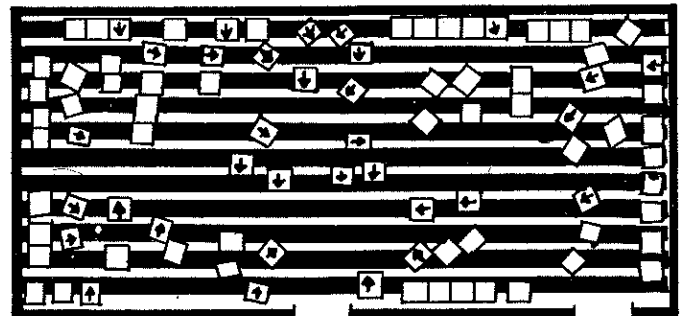
10) Kain av Byron.

11) Shakuntala av Kalidasa.

12) Forfedrene av Mickiewicz.



11



12

Progressiv erobring av rommet i forskjellige forestillinger:

Handlingsplass i svart

Tilskuerne i hvitt.

Samtlige tegninger av J. Gurawski.

ytterlighet, medfører til syvende og sist de to andre; deres rekkefølge og måten å oppnå dem på, er individuelle ting som henger sammen med skuespillerens personlighet.

Jeg vil bare nevne at for å fremkalle en blottstillelse hos skuespilleren, gjelder det for ham å finne eller snarere gjøre det mulig for ham å oppdage de psykoanalytiske motiver hos ham selv, den nøkterne og smertelige sannhet om ham selv. Disse er omgitt av en hele kokong av instinktive reaksjoner som er særegne for hans spesielle personlighet: f. eks. jeg er stygg, ingen elsker meg, osv. Er dette motiv riktig oppfattet, og konsentrerer man hele sin oppmerksomhet om det, vekker det ikke en følelse av irritasjon, men snarere en varm smerte, beroligende som et stort varmt hav. Har man oppdaget dette motiv, følger ofte en automatisk fysisk avslapning, og man føler at sentret i kokongen, denne elementære knute, lever i oss et sted i hjerteregionen.

Man kan også begynne med en rent fysisk avslapning i «kuskeposisjonen», en sittende stilling, med løse skuldre og ben, med å regulere pusten, berolige tanken og eliminere alt uvesentlig, slik at tankens ro kommer frem som noe

ikke definere denne region mer presist. Oftest befinner den seg mellom hjertet og brystbenet, høyere eller lavere, noen ganger til og med litt til høyre for brystbenet.

Efter overføringen av Jeg-følelsen, kan man likesom suggerere en progressiv dialog mellom hjerteregionen og organismens hovedorganer, som om hjerteregionen henvendte seg til la oss si ben, armer, og sa: «Fred, jeg er med dere», som for å berolige dem. Fingertuppene eller håndflaten kjærtegner, stryker de deler av kroppen som er med i «dialogen», likesom for å oppmuntre og berolige.

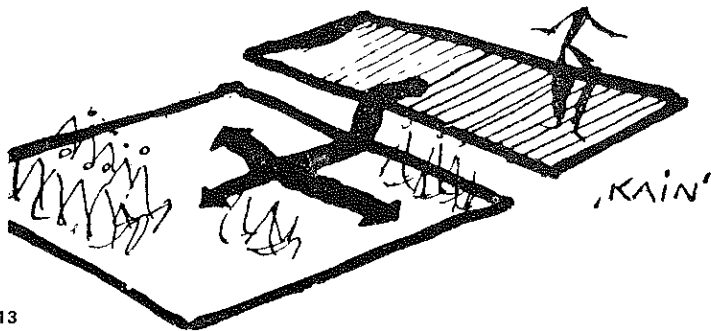
Av stor betydning er også en kontroll av innsiden av lårene og området mellom solar plexus og brystbenet, noe som ofte vekker følelsen av en varm bølge som stiger oppover i kroppen. Man må ikke på forhånd instruere skuespilleren om hva han må vente seg ved hver psykisk øvelse, for erfaringene er forskjellige hver gang, og et ferdig bilde ville være en hindring.

Man må heller ikke stille opp en streng regel. Man kan lede skuespilleren til å utarbeide transe-reflekser bare ved å ha en adekvat arbeidsrytme under de vanlige prøvene og ved å stimulere ham

depunkt. Den gir en beroligelse. Ingen av øvelsene i de forskjellige grener av skuespillerens trening må være dyktighetsøvelser. De må nærmest utvikle et system av hentydninger som fører til den ugripelige og ubeskrivelige prosess som det å gi seg selv er.

Alt dette høres underlig ut, og det er vanskelig å nekte for at vi her har å gjøre med en slags «kvaksalverviten-skap». Om vi holder oss til vitenskapelige formler, kan vi si at det simpelthen dreier seg om en særegen anvendelse av suggesjonen, som har en ideoplastisk realisasjon som mål. Likevel innrømmer jeg at vi ikke sjenerer oss det minste for å bruke disse «kvaksalver»-formlene. Det som er likesom anormalt og magisk, nettopp det virker på skuespillerens og iscenesetterens fantasi.

Jeg tror man må utarbeide en hel spesiell anatomi hos skuespilleren. F. eks. finne frem til kroppens forskjellige konsentrasjonssentra for de forskjellige spillemåter – ved neseroten og tinnin-gene for den resonerende dialog – eller utforske de områder i kroppen som skuespilleren fra tid til annen føler som ernæringskilder. Som en slik kilde fungerer ofte den nedre del av korsryggen, maven og regionen ved solar plexus.



13

Det gjelder også å finne det som er festepunktet i kroppen, det som gir den maksimale ekspressivitet. Dette punktet dirigerer skuespillerens kropp som tømmene dirigerer hesten.

Her er vi ved et helt nytt kapittel i «kvak-salvervitenskapen». I vår terminologi kaller vi disse punkter «uttrykksknuter». Det finnes visse individuelle knuter hos skuespilleren, og ved hjelp av disse kan han utføre en handling og føle seg fullstendig fri. Hos én er det hodet, hos en annen hendene, hos atter andre benene osv. Hver knute som er utviklet hos skuespilleren fra begynnelsen av, har en skjult tvillingbror som vanligvis gjør den største motstand. Knuten er f. eks. hendene, mens føttene er hindringen. Føttene blir da den andre artikulaspolen for hans uttrykksfullhet. Man finner en generell knute som er til stede hos alle, i den nedre del av maven. Alle disse uttrykksknutene står i et slags forhold til hverandre. Det å anvende ho-

nomtrengning som ikke ledsages av disiplin, blir ingen befrielse, men oppfattes som en form for biologisk kaos. Derfor må hvert element som tas i bruk ved selvgjennomtrengningen, være underkastet en disiplin, og akseptere kunstighetens bittel. Jo grusommere bislet er, jo hurtigere foregår selvgjennomtrengningsprosessen. I dette forhold ligger uttrykksfullhetens grunnlag. Man får en assosiasjon av en hest som sliter i skjebene.

Hvordan forener dere spontaniteten og den formelle disiplin?

Å utarbeide kunstigheten er å bygge på klanglige og gestikulative ideogrammer, å appellere til assosiasjoner i tilskuerens psyke. Det er et arbeid som minner om en billedhuggerens arbeid med stenblokken: den bevisste bruk av hammer og meisel. Arbeidet går f. eks. ut på å analysere håndens refleks under en psykisk prosess, dernest dens suksessive utvikling gjennom skuldrene, albuen, håndleddet og fingrene, og å bestemme måten hvorpå hvert av disse gjenfunne elementer kan uttrykkes ved et tegn, et ideogram, som enten øyeblikkelig meddeler skuespillerens hemmelige motiver, eller polemiserer mot dem.

Denne utarbeidelse av et «bissel» hvil-er oftest på en bevisst søken i vår organisme etter former som vi føler mønsteret av, men hvis realitet fremdeles forblir oss uåndgripelig. Det er som om man forutsatte at disse former lå ferdige i organismens indre. Vi rører her ved en form for spillekunst som ligger nærmere skulptur enn maleri. Maling består i å tilføye farver, mens billedhuggeren tar bort det som skjuler formen som så å si allerede ligger ferdig inne i stenblokken. Han ønsker ikke å plassere den, men å gjenfinne den. Hele dette arbeidet med å konstruere et «bissel» og en form krever på nytt en serie tilleggsøvelser, likesom små partiturer for hver kroppsdel. I alle fall blir det avgjørende prinsipp følgende: jo mer vi fordyper oss i det som ligger skjult i oss, i eksessen, i blottstillelsen, i selvgjennomtrengningen, desto mer strammer vi i det ytre disiplinen, det

som er formen, kunstigheten, ideogrammet, tegnet. I denne formen bor hele uttrykksfullhetens prinsipp.

Hva representerer tilskueren i denne form for teater?

Våre postulater er ikke nye. Det er de samme krav som stilles tilskueren overfor hvert virkelig kunstverk, i malerkunst, i skulptur, i musikk, i poesi, i litteratur. Vi bryr oss ikke om tilskueren som går i teatret for å få tilfredsstilt et selskapielig sosialt behov for kultur. Det vil si for å få noe å snakke med sine venner om og for å kunne fortelle at han har vært på den og den forestilling, og at den var interessant. Med andre ord for at vi skal tjene til å tilfredsstille hans «kulturelle behov». Alt dette er løgn.

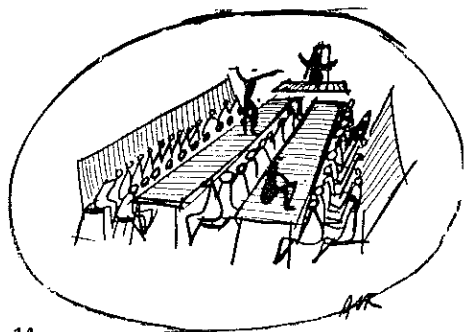
Vi bryr oss heller ikke om tilskueren som kommer til teatret for, som man sier, å slappe av etter et anstrengende arbeid. Tilskueren har rett til å slappe av etter et anstrengende arbeid, og det finnes utallige former for underholdningskunst som har dette formål – fra en viss type film, til kabaret og music-hall.

Vi bryr oss om tilskueren som har et ekte åndelig behov, og som virkelig ønsker å analysere seg selv når han konfronteres med forestillingen. Vi bryr oss om tilskueren som ikke stanser på et primært stadium av psykisk integrasjon, tilfreds med en firkantet åndelig stabilitet – tilskueren som nøyaktig vet hva som er godt, og hva som er ondt, og ikke kjenner tvil. For det er ikke til ham El Greco, Norwid, Thomas Mann, Dostoevskij taler, men til den som lever i en uendelig prosess av selvbearbeidelse, til den hvis uro ikke er generell, men en søken etter sannheten om seg selv, og etter sin oppgave i livet.

Skulle det dreie seg om et teater for en elite?

Ja, men om en elite som ikke er betinget av tilskuerens sosiale eller økonomiske stilling. Heller ikke av hans kunnskapsnivå og utdanning. Arbeideren som aldri har vært innom en høyere skole, kan gjennomgå derne skaperprosessen av selvsøken, mens universitetsprofessoren allerede kan være død, definitivt formet, urørlig i sin grufulle kadaverstivhet. Dette bør altså være klart helt fra først av: vi bryr oss ikke om hvilke som helst tilskuere, men om spesielle tilskuere.

Vi kan ikke vite om teatret i dag fremdeles er nødvendig siden all sosial attraksjon, distraksjon, farge- og forme-effekt, i dag er overtatt av film og fjernsyn. Alle gjentar det samme retoriske spørsmål: er teatret nødvendig? Alle stiller et slikt spørsmål bare for å svare: Ja, det er nødvendig, fordi det er en kunst som alltid er ung, og alltid nødvendig. Man organiserer i stor målestokk salg av forestillinger. Ingen organiserer på samme måten publikum for kinoene eller fjernsynsskjermene. Hvis man en vakker dag likviderte alle teatrene, ville en stor prosent av borgerne ikke få vite det før flere uker senere, mens hvis man likviderte



14

det som uttrykksknute, kan f. eks. bare være et skjold som den generelle knute gjemmer seg bak. Det som følge av en viss blyghet.

En vesentlig faktor i denne prosessen består i utarbeidelsen av formens, kunstighetens «bissel». Skuespilleren som utøver selvgjennomtrengnings-akten begir seg likesom ut på en reise. Fra denne sender han ved sine klanglige og gestikulative reflekser visse relasjoner, visse tegn – en slags invitasjon til tilskueren. Men disse tegnene bør utformes. Uttrykksfullheten er alltid forbundet med visse former for uoverensstemmelse, for motsigelse. Selvgjen-

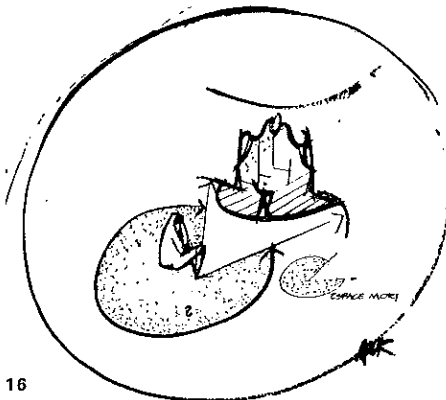
13) «KAIN» av Byron: Skuespillerne spiller på scenen, men ofte forlater de den og blander seg med publikum.

14) Arkitekturoppbygning og plaserings av tilskuerne i «FAUST» av Marlowe.

15) «FORFEDRENE» av Mickiewicz: Det finnes ingen scene lenger: skuespillerne er hele tiden blant publikum og integrerer det til handlingsforløpet.



alle kinoer og televisjonsapparater, ville hele samfunnet skrike opp samme dag. Mange teaterfolk er seg dette problem bevisst, men de finner en feilaktig løsning. Siden filmen dominerer teatret hva teknikk angår, vil de gjøre teatret mer teknisk. Man planlegger nye teatersaler, man setter opp forestillinger med et ultrahurtig sceneskifte, innviklet lysarrangement, sceneplaner, lyskilder osv., men man når allikevel ikke filmens og televisjonens tekniske ferdighet. Teatret bør kjenne sin begrensning. Kan det ikke være rikere enn filmen – la det være fattig. Kan det ikke være ødselt som televisjonen – la det være asketisk. Kan det ikke være en teknisk attraksjon – la det gi avkall på all teknikk. Altså: en «hellig» skuespiller for et fattig teater. Dette er formelen som skal utdypes. Det er bare ett element filmen og televisjonen ikke er i stand til å berøve teatret: De levende organismers nærhet, som gjør at hver utfordring fra skuespilleren, hver eneste av hans magiske handlinger (som tilskueren ikke er i stand til å gjenta) blir noe storartet, noe ekstraordinært, noe som nærmer seg



16

ekstase. Altså bør man oppheve enhver avstand mellom skuespiller og tilskuer, eliminere scenen, rive ned hvert skille. La det mest drastiske bli spilt ansikt til ansikt innen tilskuerens rekkevidde, så at denne kan føle mot seg skuespillerens pust og svette. Dette betyr nødvendigheten av et kamerteater. Når alt kommer til alt: hvorfor et masse-teater? Teatrene er ikke lenger absolutt nødvendige. Er de det, er det nettopp for tilskuere med spesielle behov. La derfor teatrene være fattige og små. Nettopp for de mennesker som arbeider med seg selv i en tilstand av uro. En form for åndelige katakomber i denne vår nøkterne sivilisasjon, som er så full av angst og hastverk.

Hvordan kan et slikt teater uttrykke denne uro, som man har lov til å anta er forskjellig fra menneske til menneske? For at tilskueren kan stimuleres til å analysere seg selv når han konfronteres med skuespilleren, må det eksistere et visst felles område, noe som allerede finnes i begge to, noe de kan vanhellige og knele for i fellesskap. Derfor bør teatret fullt bevisst angripe det man kan kalle samfunnets kollektive kompleks, kjernene i den kollektive underbevissthet eller kanskje overbevissthet (det er det samme hva vi kaller det), mytene

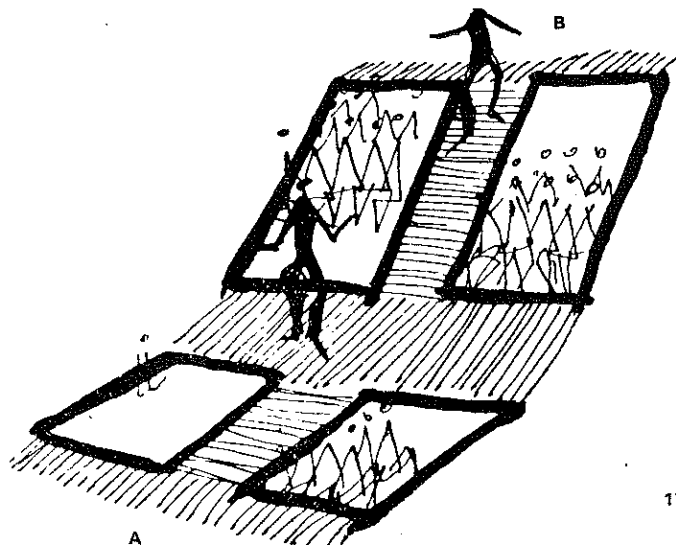
som ikke er en følge av spekulasjon, men som så å si er arvet med blodet, det kulturelle klima, religionen osv. I en så vid forstand ligger arketyperne (her dreier det seg ikke om Jung's definisjon!) på bunnen av hvert stort kunstverk. Arketyperne er det felt hvor det individuelle møtes med det kollektive, hvor vi frir oss fra jeg'ets begrensning. Når jeg taler om arketyper, tenker jeg ikke på de underlag som vitenskapsmennene har utkrystallisert. Jeg tenker på så elementære og intimt forbundne ting at det ville være vanskelig for oss å underkaste dem en rasjonell analyse. F. eks.: de religiøse myter – myten om Kristus eller Maria –; de biologiske myter – fødsel og død –, kjærlighets-symbolikk eller i videre forstand Eros og Thanatos; nasjonale myter som vil være vanskelige å redusere til formler, men som vi føler konkret i vårt blod, når vi leser tredje del av Mickiewicz's «Forfedre», Slowacki's «Kordian», eller de middelalderlige ridderes lovsang til Maria.

Enda en gang: det er ikke spørsmål om spekulativt å finne lignende elementer for å montere dem i forestillingen. Hvis vi begynner arbeidet med en teaterforestilling eller en rolle på spor etter det som kan såre oss dypest, krenke oss i vårt innerste, men samtidig gi oss en total følelse av en rensende sannhet som til slutt gir oss fred – da ender vi uunngåelig i kollektive forestillinger. En må kjenne dette begrep for ikke å gå av sporet en er kommet inn på. Men man må ikke tvinges inn på det på forhånd. Hvordan fungerer dette i en teaterforestilling? Jeg akter ikke å gi eksempler her. Jeg tror det er tilstrekkelig forklart i beskrivelsen av «Akropolis», «Faust», eller andre forestillinger*). Jeg vil bare henlede oppmerksomheten på en spesiell karakter ved disse teaterforestillingene, som forener betatthet med den høyeste fornektelse, akseptering med forkastelse, angrep på det hellige (kollektive forestillinger, arketyper), dvs. vanhelligelse med tilbedelse.

16) Tradisjonelt teater: skuespillerne utnytter bare en del av rommet.

17) SHAKUNTALA av Kalidasa: Hovedscenen er plassert i midten, men det finnes to andre små scener (A, B) bak tilskuerne og ganger blant det.

18) Gjensidig forhold mellom skuespillere og tilskuer. Publikum blir integrert i handlingen og betraktet som statister eller dekorasjonsgrupper.



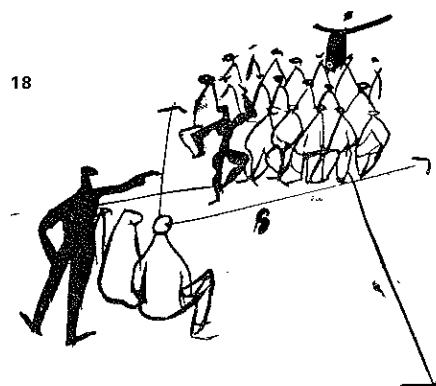
17

For å sette i gang den spesielle utfordringsprosess overfor tilskueren, må man ta spranget ut fra den trampoline som teksten representerer, teksten som allerede inneholder en rekke generelle assosiasjoner. Slik trenger vi enten en klassisk tekst, som vi vanhelliger, men samtidig yter rettferdighet, eller en moderne tekst som godt kan inneholde banale, stereotype elementer, men rotfestet i samfunnets psyke. Det kan hende at teksten ikke engang er en trampoline, men bare materiale til lyden. I et slikt tilfelle tar man spranget ikke ut fra teksten, men fra en annen faktor knyttet til teaterkunsten selv.

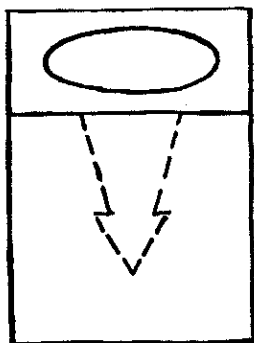
Det vil si skuespilleren. Men er ikke den «hellige» skuespiller en drøm? Hellighetens vei åpner seg ikke for alle, bare noen få utvalgte kan følge den. Blir dette da et uopphåelig ideal?

Man må som sagt ikke forstå begrepet «hellig» i den religiøse betydning. Det er snarere en metafor for å definere et menneske som ved hjelp av kunsten stiger opp på et bål, og utfører en offerhandling. Visst har De rett: det er uendelig vanskelig å samle et ensemble av «hellige» skuespillere. Det er mye lettere med en «hellig» tilskuer i den betydning jeg bruker adjektivet, for han bare går på teatret en kort stund, for å

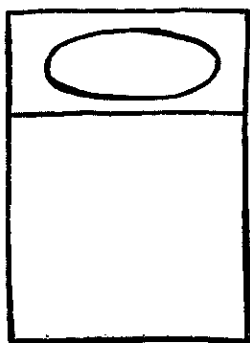
*) Journal de Genève, 26 apr. 1962. W. WEIDELI: «Essayer le pour, essayer le contre». Encore, London, sept. 1963. M. KUSTOW: «Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum». Sipario, Milano, sept. 1963. R. GRUNBERG: «Il teatro come autoanalisi collettiva». Les Lettres Nouvelles, Paris, oct. 1963. R. TEMKINE: «Le théâtre Psycho-Dynamique de Jerzy Grotowski». Plays and Players, London, oct. 1963. A. SEYMOUR: «Revelations in Poland». Tulane Drama Review, New Orleans, june 1964: «A Polish Doctor Faust».



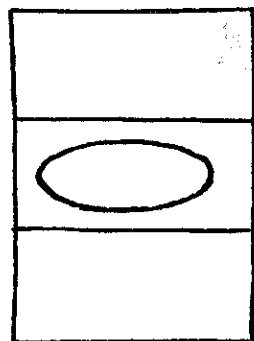
18



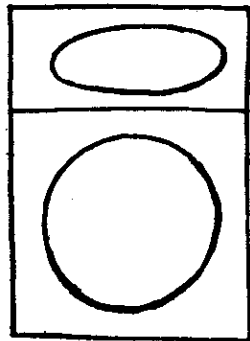
19



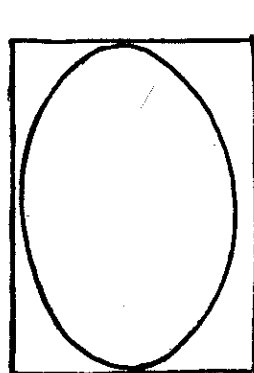
22



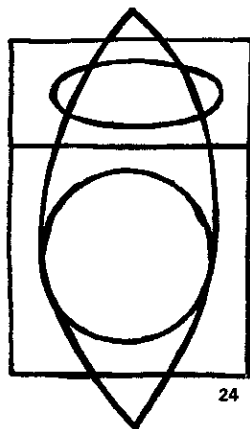
20



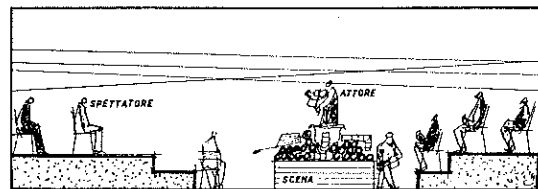
23



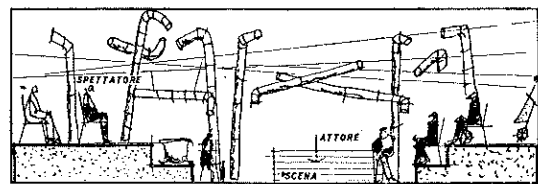
21



24



A



B

19) Tradisjonelt teater: Skuespillerne er hele tiden på scenen, bare enkelte ganger bryter de «den fjerde vegg» og kommer ned i salen til publikum.

20) Scène en rond: Fremdeles opprettholdes det skarpe skille mellom skuespillerne og tilskuerne.

21) Teater-Laboratorium: Det finnes ingen scene lenger, rettene sagt hele rommet er scenen hvor både publikum og skuespillerne befinner seg.

22) Tradisjonelt teater: Her iscenesettes bare skuespillerne, tilskuerne er passive betrakttere utenfor handlingen.

holde oppgjør med seg selv. Noe som ikke krever et langt, slitsomt arbeid dag etter dag.

Er da «helligheten» likevel et irreelt postulat? Jeg synes det er like godt begrundet som postulatet om å bevege seg med lysets hastighet: det er vi ikke i stand til, men ved å arbeide på en bevisst og systematisk måte oppnår vi praktiske resultater. I hvert teater, også i det fattige teater, som vi sier, kan det ikke unngås at det oppstår visse psykiske, smertelige komplikasjoner, som hos «kurtisane-skuespillere» får utenkelige proporsjoner.

Skuespillerens kunst er spesielt utakknemlig. Den dør med ham. Ingenting overlever ham uten kritikken, som vanligvis ikke yter skuespilleren rettferdighet, hverken i det som er godt eller dårlig. Altså gjenstår tilskuerens reaksjon som den eneste kilde til tilfredsstillelse. Nå er det hverken spørsmål om blomster eller om uopphørlig applaus i det fattige teater, men om denne spesielle slags stillhet som mennesket ser seg selv i, fullt av forbauselse og angst. En stillhet som fascinerer, men også indignerer, og til og med vekker avsky hos tilskueren, ikke rettet mot ham selv, men mot teatret. Det er vanskelig å oppnå et psykisk nivå som gjør det mulig å tåle et slikt press.

Jeg tror at skuespillerne som spiller i et slikt teater, mer enn en gang ubevisst drømmer om langvarige ovasjoner, om å høre sitt navn bli ropt, bli neddyngnet av blomster og lignende ting som er daglig brød i et kommersielt teater. På den andre siden er skuespillerens arbeid utakknemlig på grunn av den uopphørlige kontroll det er underlagt. Det går ikke ut på å sitte i en kontorstol og skape, men å arbeide under øynene til en iscenesetter, som, selv i et teater som er basert på skuespillerkunst og ikke på scenografi eller regi-idéer, må stille økende krav til skuespilleren i en langt større grad enn i et normalt teater, og utsette ham for smertelige prosesser som må foregå i ham selv.

Dette ville være utholdelig hvis ikke en iscenesetter av denne type var i besittelse av en moralsk autoritet, hvis ikke hans postulat på et eller annet vis var innlysende, og hvis ikke et gjensidig tillitsforhold eksisterte hinsides bevissthetens grenser. Men selv i et slikt tilfelle er iscenesetteren en tyrann, og skuespilleren må reagere mot ham med visse ubevisste reaksjoner på samme måte som eleven mot læreren, pasienten mot legen, soldaten mot sine overordnede.

23) Teater der publikum blir tatt med som potensielle deltagere.

24) Teater-Laboratorium: Regissøren arbeider hele tiden med to grupper: skuespillerne og publikum. Forestillingen er resultatet av en riktig og organisk sammensveising av disse.

25) Akropolis: Eksempel av dynamisk scenografi: Under forestillingen monterer og henger skuespillerne rørene samlet i midten av salen.

A: Salen i begynnelsen av forestillingen. B: Salens landskap da forestillingen avsluttes.

Det fattige teater tillater ingen lynkarriere. Det er en utfordring til den borgerlige oppfatning av levestandard. Det foreslår oss å erstatte en materiell standard med en moralsk standard, og la den bli hovedhensikten med livet. Men hvem nærer ikke et hemmelig ønske om plutselig å stige i sosial standard? Også på grunn av dette kan motstand og negative reaksjoner oppstå, mer eller mindre uttrykte. Arbeidet i et slikt ensemble blir aldri stabilt. Det er ikke annet enn en stor utfordring, og dessuten må det møte så sterkt avskyvekkende reaksjoner at disse ofte truer selve dette teatrets eksistens. Og hvem drømmer ikke om en viss form for stabilitet og sikkerhet? Hvem håper ikke å leve i morgen i det minste like godt som i dag? Selv om man bevisst aksepterer en slik status, leter man ubevisst omkring etter et uoppnåelig tilfluktssted, hvor vannet kan forenes med ilden, og «helligheten» med vellysten i en «kurtisanes» liv.

Imidlertid er det magnetiske i en slik paradoks situasjon sterkt nok til at intriger, bakvaskelser og krangel over en rolle, bare oppstår i liten grad eller ikke i det hele tatt i det teater jeg snakker om. Men mennesker er mennesker, og de kan ikke unngå kriseperioder, brudd, undertrykt nag.

Det må sies at den tilfredsstillelse et slikt arbeid gir, er stor. Den skuespilleren som i denne spesielle prosess av disiplin og selvofer, selvgjennomtrengning og formgivning, følger linjen ut, hinsides all normal akseptabel begrensning i livet, oppnår en slags indre fred og beroligelse. Han blir bokstavelig talt mye sunnere, og hans livsform mer normal enn hos en skuespiller i et rikt teater.

Denne prosess av selvanalyse er utvilsomt en form for disintegrering, jeg mener en disintegrering av den psykiske struktur. Er det ikke en fare for at skuespilleren kommer til å gå for langt i denne retning ut fra et mentalhygienisk synspunkt?

Det som er psykisk smertelig, det som bryter likevekten, er det halvgjorte arbeid. Hvis vi bare engasjerer oss halvt i analysen og blottstillelserprosessen (noe som estetisk sett kan gi rike effekter), det vil si hvis vi bevarer vår daglige løgnmaske, beholder vi konflikten mellom denne masken og oss selv. Men hvis denne prosessen følges til ytterste grense, er vi ikke lenger bundet av en halv taushet, og i full bevissthet kan vi på nytt dekke over vår hverdagsmaske, idet vi vet hva den tjener til, og hva den skjuler. Dette er en bekreftelse, ikke på det som er fattigst i oss, men på det som er rikest. Den fører også til en avlastning av kompleksser, som en psykoanalytisk terapi.

Det samme gjelder tilskueren. Tilskueren som tar i mot skuespillerens invitasjon, og som til en viss grad følger hans eksempel i sine handlinger ved å aktivisere seg på samme måte, kommer fra det med en større harmoni. Tilskueren, som for enhver pris kjemper for å beholde sine løgner, går fra forestillingen

enda mer ute av likevekt. Jeg er overbevist om at alt i alt, også for den andre kategori tilskuere, er forestillingen en form for sosial psykoterapi, mens den for skuespilleren er en terapi forutsatt at han ikke bare er halvt med.

Her lurar visse farer. Det er mye mindre risikabelt å være Hansen alle sine dager enn å være Van Gogh. Men det er med full bevissthet om vårt sosiale ansvar at vi kunne ønske at det fantes flere van Gogh'er enn Hansen'er, selv om livet til disse siste er mye enklere. Van Gogh er et eksempel på en ufullendt integreringsprosess. Hans sammenbrudd er uttrykk for en utvikling som ikke er fullført. Hvis vi betrakter store personligheter som f. eks. Thomas Mann, finner vi til syvende og sist en viss form for harmoni.

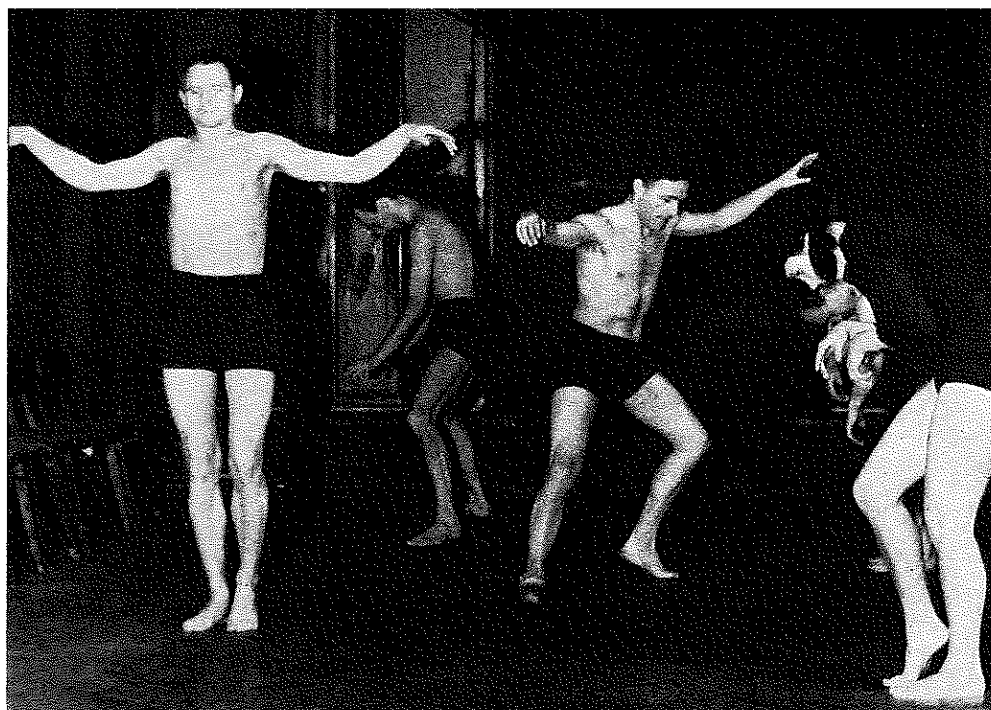
Jeg tror at det i denne skuespillerens selvanalytiske prosess hviler et stort ansvar på iscenesetteren. Hvordan ytrer avhengighetsforholdet seg, og hva kan konsekvensene av en anormal utvikling bli?

Her er vi ved det kritiske punkt. I lyset av det jeg nettopp har sagt, tror jeg mine ord vil få en underlig klang.

Forestillingen forårsaker en slags psykisk kamp med tilskueren. Den er en utfordring og en eksess, men kan ikke oppnå noen virkning hvis man ikke til grunn for den finner en viss interesse for andre mennesker, til og med en form for positiv følelse, en form for kjærlighet. På samme måten kan iscenesetteren hjelpe skuespilleren i denne kompliserte og opprivende arbeidsprosess bare hvis han er like emosjonelt og varmt åpen for skuespilleren som denne på sin side er det for ham. Jeg tror ikke på muligheten av å oppnå effekter ved hjelp av kald beregning. Her trengs noe av et varmt syn på mennesket, en forståelse av det det har i seg av motigelser, og av at det er et lidende vesen, men ikke et vesen som fortjener forakt.

Dette element av varm åpenhet er teknisk sett håndgripelig. Det alene – hvis det er gjensidig – kan sette skuespilleren i stand til å fullføre ytterliggående forsøk uten frykt for hverken å bli kompromittert eller ydmyket. Den type arbeid som skaper en slik form for tillit, gjør ord unødvendige under prøvene. Når man arbeider, kan man gjøre seg forståelig ved hjelp av en kort uartikulert lyd eller av og til med en spesiell form for taushet. Det som fødes hos skuespilleren, er avlet i fellesskap, men resultatet er ut fra hans psyke mer organisk enn tilfellet er i et annet teater.

Jeg tror vi her har å gjøre med en arbeidsevne som det ikke er mulig å begrense i en formel, og heller ikke rett og slett å lære. På samme måte som enhver lege ikke kan bli en god psykiater kan ikke enhver iscenesetter lykkes i denne form for teater. Det prinsipp som skal gjelde som råd, som retningslinje er uten tvil følgende: For det første, skad ikke. For å uttrykke det i teknisk språk: det gjelder mer å suggerere ved hjelp av lyd og bevegelse enn å «spille» overfor skuespilleren, eller å komme



26

med intellektuelle forklaringer. Mer å agere med taushet og blinking med øynene enn ved hjelp av instruksjer, og observere de ulike etapper av brytning og psykologisk utglidning hos skuespilleren, for så å komme ham til hjelp. Å være streng, men som en far eller en eldre bror. Det andre prinsippet er obligatorisk i alle yrker: hvis man stiller sine medarbeidere et antall krav, må man stille seg selv det dobbelte antall krav.

Av dette må man utlede at ved siden av den «hellige» skuespiller, må det finnes iscenesettere som er to ganger så «hellige» som skuespilleren, det vil si som overskrider de tekniske begrensninger med sin intuisjon og viten, og som behersker de nyeste felter innen vitenskaper som psykologien, antropologien, mytefortolkning, religionshistorien, til og med visse eksakte vitenskaper.

Alt det jeg har sagt om skuespillerens misère, gjelder også for iscenesetteren. For å fortsette metaforen «skuespiller-

kurtisane», så blir den analogiske type blant iscenesettere «iscenesetter-sutenør». Og på samme måte som man aldri kan klare å viske ut alle spor etter «skuespiller-kurtisane» hos den «hellige» skuespiller, kan man aldri helt utrydde «sutenøren» hos den «hellige» iscenesetter.

Iscenesetterens stilling krever en viss taktisk kunnskap, nemlig kunsten å styre. En slik makt demoraliserer vanligvis, den medfører nødvendigheten av å lære å behandle mennesket. Den forutsetter en habil diplomatisk evne, et kaldt og umenneskelig talent for intriger. Disse egenskaper følger iscenesetteren som hans skygge frem til det fattige teater. Det som man kan kalle den masochistiske komponent hos skuespilleren, er den negative variant av det som er skapende hos iscenesetteren – en sadistisk komponent. Her som overalt

26) Plastikk-øvelser.

27) Øvelser tilpasset fra Hatha-Yoga.

27



henger det dunkle nøye sammen med det klare.

Når jeg tar parti mot lunkenheten, midelmådheden, lettvinheten og alt det som er kurant og «smør på flesk», er det ganske enkelt fordi vi bør skape ting som er klart orientert mot lyset eller mørket. Men vi må huske at omkring det som er «lysbærende» i oss, skapes det alltid en sirkel av mørke, som vi kan trenge gjennom, men ikke tilintetgjøre.

Ifølge det De har sagt, kan «helligheten» i teatret oppnås ved en spesiell psykoteknikk og noen tilsvarende fysiske øvelser. I den aktuelle situasjon, i teaterskolene, i de tradisjonelle såvel som de eksperimentelle teatre, merker man ingen tendens, intet konsekvent forsøk på å utarbeide eller utforme noe lignende. Hva skal vi gjøre hvis vi vil utdanne slike «hellige» skuespillere og iscenesettere?

Jeg tror ikke at teaterkrisen kan skilles fra visse andre kriseprosesser i samtidens kultur. Et av dens viktigste elementer – det at sakraliteten og den rituelle funksjon går tapt i teatret – er en følge av religionens tydelige og sannsynligvis uavvendelige forfall. Det vi taler om er et forslag om å skape et verdslig *sacrum* på teatret. Spørsmålet er: kan den aktuelle rytmen i sivilisasjonens utvikling gi dette postulatet en realitet i en kollektiv målestokk?

Jeg kan ikke svare. Man må bidra til å realisere det. En verdslig fordypelse som kompenserer den religiøse, synes å være en psyko-sosial nødvendighet med henblikk på kollektivets sunnhet. En slik overgang burde forekomme, men det betyr ikke at den virkelig vil forekomme. Jeg mener at den er en etisk kategori, akkurat som å si at mennesket ikke skal være en ulv for mennesket. Men som vi vet, blir disse oppskriftene ikke alltid anvendt.

I hvert fall tror jeg ikke at omlegningen kan komme fra det dominerende akademiske teater. Samtidig er og har det vært mennesker i det offisielle teatret, som må betraktes som verdslige «helgener», f. eks. Stanislavski. Han hevdet at de suksessive etapper av våkning og fornyelse i teatret hadde hatt sitt opphav i amatørbevegelsen og ikke hos de profesjonelle, som var stivnet og demoraliserte. Dette ble bekreftet av erfaringene til Vaktangov, og for å ta et eksempel fra en annen kultur, av det japanske Nô-teater, som på grunn av den tekniske ferdighet det krever, er et slags superyrke, men som i virkelighet halvveis er et amatørteater.

Hvor kan fornyelsen komme fra? Fra folk som er misnøyd med forholdene i det normale teater, og som påtar seg å skape fattige teatre med få skuespillere. En slags kammerteatre som de burde forsøke å omforme til utdannelsesinstitutter for skuespilleren. Eller også fra amatører som arbeider på grensen til det propesjonelle teatret, og som på egen hånd vil erverve seg tekniske kvalifikasjoner langt over det som kreves i det herskende teater. Kort sagt, noen «gale» mennesker som ikke

har noe å miste, og er svært arbeidsomme.

Jeg tror at det ville være av stor betydning å forsøke å organisere teater-yrkeskoler. Skuespilleren begynner for sent å studere sitt yrke, når han allerede er psykisk formet, og det som verre er, moralsk formet. Han begynner øyeblikkelig å lide av «oppkomlingstørsten», karakteristisk for det store flertall av teaterskoleelever.

Alderen er like viktig for forberedelsen til skuespilleryrket, som den er for en pianist eller en danser – det vil si at man ikke bør ha passert 14 år når man begynner. Om mulig, ville jeg foreslå en mye lavere alder, og en fireårs yrkeskole hvor vekten er lagt på praktiske øvelser. Samtidig bør eleven få en adekvat humanistisk dannelse, ikke med det mål å erverve seg et visst antall kunnskaper om litteraturen, teaterhistorien osv., men å vekke følsomheten og få kontakt med det mest stimulerende i verdenskulturen.

En slik skuespiller-elev bør så i de neste fire år fullføre høyere studier ved å arbeide som skuespiller i et teaterlaboratorium, hvor han vil erverve seg konkrete erfaringer om sitt fag, og fortsette sine studier på litteraturens, malerkunstens og filosofiens område. Jeg vil understreke at alle disse teoretiske kunnskaper er nødvendige for hans yrke og ikke for å imponere salongene. En slik fireårig praksis på et teaterlaboratorium bør så avsluttes med et høyere diplom. Etter åtte års arbeid av dette slag, vil skuespilleren være forholdsvis godt forberedt for senere oppgaver. Han vil ikke unngå alle de farer som truer hver skuespiller, men hal vil kunne mer, og hans karakter vil være fastere formet. Den hele løsning ville være å opprette forskningsinstitutter, som igjen var underkastet fattigdom og strenge regler. Å holde et slikt institutt i gang ville koste halvparten av den summen som slukes av et statsstøttet provinsteater. Et slikt institutt burde bestå av en gruppe på noen ganske få vitenskapsmenn spesialisert i problemer som ligger nær opp til teatret. Altså en psykolog, en sosialantropolog, en lege. Den arbeidende stab skulle bestå i et skuespillerensemble fra et normalt teaterlaboratorium og en gruppe instruktører fra en teater-yrkeskole, samt et lite forlag som trykker de konkrete resultater som så utveksles med andre centra av samme art, og sendes til interesserte personer i nærliggende arbeidsgrener. Det er meget viktig at alle forskningsgrener blir overvåket av en eller flere teaterkritikere, som utenfra, som en slags djvelens advokat, analyserer teatrets svakheter og mangler og urovekkende elementer i de ferdige forestillinger, med utgangspunkt i estetiske retningslinjer, identiske med teatrets. Som De vet, er det Ludwik Flaszen som har denne oppgaven i vårt teater.

Ut fra dette fransiskanske teaters program blir resultatene:

1. En søken etter skuespillerens «hellighet».
2. En oppfatning av forestillingen som

en innadskuende prosess, ofte kollektiv, en gruppeterapi.

3. En profan versjon av *sacrum* som skal lede den åndelige energi, inntil denne dag kanalisert gjennom det religiøse liv.

Hvordan kan et slikt teater svare til vår tid? Jeg tenker på innholdet og analysen av sosiale og samtidens problemer. Jeg vil svare ut fra vårt teaters praksis. Tross kritikerne, som gjerne betrakter som realistisk det som svarer til en viss sammensetning av realistiske midler og ikke det som representerer et støt, en kortslutning med virkeligheten, er det fattige teater mer realistisk enn det offisielle teater. Selv om vårt teater ofte bruker klassiske tekster, er det et samtids-teater, fordi det konfronterer våre røtter med vår nåværende adferd, og på den måten lar oss se vårt «idag» i gårsdagens perspektiv, og vårt «igår» i dagens. Selv om dette teatret går så langt som til et elementært tegn- og lydsspråk – forståelig utover ordets semantiske verdi til og med for et menneske som ikke kjenner det språket forestillingen blir spilt på – må et slikt teater være nasjonalt, fordi det er basert på en innadvendt analyse av seg selv og av hele vårt sosiale over-jeg, som er formet under et bestemt nasjonalt klima, uatskillelig fra dette.

Hvis vi virkelig vil granske vår tankes og vår adferds logikk og nå dens skjulte lag, dens hemmelige motor, må hele systemet av tegn som bygges opp i forestillingen appellere til våre erfaringer fra i dag, til virkeligheten som har overrasket og formet oss, til dette utkrystalliserte språk av gester, mumling, og tonefall fra gatelivet, arbeidsplassene, kaféene – kort og godt, alt det som kommer frem av den menneskelige oppførsel som vi har observert.

Vi taler om vanhelligelse og eksess. Hva annet er det i grunnen enn en form for taktløshet, som grunner i en brutal konfrontasjon mellom våre erklæringer og vår daglige praksis – mellom våre fedres erfaringer som er levende i oss, og vår søken etter en behagelig livsvei, eller etter vår oppfatning av livskampen – mellom våre individuelle kompleks og hele samfunnets kompleks?

Dette vil si at enhver klassisk oppsetning simpelthen er en gjenspeiling av våre forestillinger og tradisjoner, og ikke en gjengivelse av fortidens.

Enhver forestilling bygget på et samtidstema er et møte mellom dagens overfladiske lag og dens dype røtter og hemmelige motiver. Kort sagt: forestillingen er nasjonal fordi den er en oppriktig gransking av vårt historiske jeg, den er realistisk fordi den er en eksess av sannhet, den er sosial fordi den utfordrer den sosiale tilskuer*.

* Oversatt fra «Alla ricerca del teatro perduto», Marsilio Editori, Padova, Italia.

I er nyligen utgivna bok »Scénographie Nouvelle» ger ni en vid överblick av tekniken i moderna iscensättningar (teater, film, television), och redan för några år sedan publicerade ni en sammanfattning av de experiment som gjorts på detta område under de sista femtio åren. Kan ni säga oss vilka slutsatser ni kommit till och vilka tendenser ni funnit dominerande i modern teater?

Det måste genast sägas att det är ny-skapelserna i ordets rätta bemärkelse som karakteriserar och definierar den moderna konstnärliga produktionen. Teatern har ställts inför samma fenomen som tidigare måleriet och musiken: först i och med tidsavståndet har vi blivit medvetna om den verkliga betydelsen i arbeten som gjordes för trettio, fyrtio år sedan. När vi hunnit »tänka efter» har vi upptäckt de stora skaparna av den moderna teatern, de som hittills blott gått under benämningen banbrytare eller experimentatorer. Så har Appia, som helt hade fallit i glömska, kommit i ropet under det sista decenniet. Bland Gordon Craigs arbeten framträder de som på sin tid ansågs mest utopiska, idag som det personligaste, originellaste och mest karakteristiska för den stora förkämpens verk. Teorin om övermariotten har äntligen avmystifierats och de missförstånd och förväxlingar den gett upphov till har skingrats. Vi har fått uppleva den ryska revolutionsteaterns rehabilitering och publiceringen av konstruktivistiska teorier och manifest, – Meyerholds texter framför allt. Skolor som »Bauhaus» i Tyskland och »Art et Action» i Frankrike (Autant-Lara) framstår idag som konstnärliga strömningar av främsta betydelse. Det samma gäller futurismen vars konstuppfattning och resultat – sedan de mist sin aggressiva karaktär – nu framträder i sin rätta belysning. Kort sagt: det pågår en nyvärdering av de skapande krafterna i det förgångna som otvivelaktigt kommer att leda till en omprövning och ett förnyande av de estetiska eller konstnärliga uttrycken. Men utgångspunkten är nu en annan. Den tillflykt till en idealism eller ideologi som karakteriserade mellankrigstidens konststrävanden verkar idag förlegad. Överbudet på tekniska uppfinningar under 1900-talets senare hälft kan inte undgå att ge sin prägel åt den konstnärliga produktionen under kommande år. Vi upplever en sammanblandning av de olika arterna. Teatern och filmen tenderar att uppgå i varandra och komplettera varandra. I själva verket hotar den plötsliga invasionen av tekniska lösningar att starkt förändra villkoren för konstskapandet. Men detta fordrar naturligtvis en närmare precisering.

Hur skall man egentligen uppfatta begreppet »total teater»?

Den terminologiska oklarheten ger upphov till missförstånd och förvirring. I verkligheten uttrycker denna nologism en svårdefinierbar önskan, ja en myt, en förväntan som utmynnar i det irrationella, en irrealitet: den ideala skapelsen. I försöken att uppnå denna yttersta

perfektion – försök som utan tvivel botten i en omedveten strävan av religiös natur – växlar valet av medel: harmonier eller disharmonier, samordning eller motverkan, summering eller differentiering av föreställningens olika element, sammanblandning eller samverkan med filmatiska och arkitektoniska medel, och till slut samarbete med hantverkare och artister eller en enmannsskapelse.

I alla dessa fall eftersträvas – ibland nog så valhant – det moderna begreppet estetisk enhetlighet. Uttrycket »total teater» täcker i själva verket en hop ytterst divergerande och motsägelsefulla uppfattningar. I detta sammanhang kunde också framhållas den mängd av postulat och oklara föreskrifter som envetet förfäktas i teatervärlden. En hel mytologi – sällan ifrågasatt – tjänstgör öppet som vägvisare och system. Denna

vädjar till en förmedlare i besittning av verklig eller inbillad förmåga. Den extatiska ceremonin kräver strävan och kraft till förvandling av deltagarna.

I renheten och enkelheten hos den första ceremonin är människans inte sig själv, hon är en roll. Bruket av masker och utsmyckning bekräftar också detta. Skådespelaren eller dansören av idag och f.ö. under hela vår historia och alla våra civilisationer är inte annat än denna varelse förvandlad till representant för en grupp och ett verk i det hon exponerar sig.

Rollbegreppet, övergången från jag till den hör till varje form av konstnärligt skapande, det må vara akustiskt eller visuellt, i rummet eller tiden. Att sedan påstå att ett verk är särskilt rikt på mänsklighet därför att människan där ser sin spegelbild eller dubbelgångare



28

28) RYTM I TRE SATSER. Scenografi av H. Hartung.

negativa sida i konstlivet har sitt upphov i bristande fantasi och en beklaglig passivitet och kritiklöshet. Så accepterar man utan vidare påståenden som knappast kunde vara tvivelaktigare: skådespelaren är, utan att närmare orsaker anges, ett speciellt gripande element och helt oersättlig; författaren är ovillkorligen föreställningens upphovsman; en dramaturgi föregår och föreskriver alltid varje form av dekor eller arkitektur och begränsar innebörden hos dessa; nyttjandet av varje icke-traditionell teknik är farligt, kväver konstens gnista och borde bannlysas; det praktiska arbetet sker utan teoretisk bakgrund och teorin varken kan eller bör vara annat än det ovedersägliga resultatet av realiserade försök – motsatsen leder till de värsta villfarelser; varje konstyttring slutligen är den påvisbara och depersonifierade produkten av en bestämd ideologi och social struktur. Skådespelaren. – Den primitiva besvärjelsen, vare sig verbal eller mimisk,

synes mig vara ett ytligt och direkt löjligt argument.

Är författaren ovillkorligen teaterföreställningens upphovsman?

Låt mig svara med en banalitet: upphovsmannen till en teaterföreställning är den som skapat föreställningen. Denna klyscha är lätt att bevisa, främst ur historisk synpunkt men också beträffande den moderna produktionen.

I själva verket är begreppet teaterförfattare en klassisk uppfinning – varken den antika teatern, den religiösa ceremonin, nö-spelen eller ens operan som ändå innehåller en skriven text (talad, deklamerad eller sjungen), är författares skapelser. För övrigt vet vi att det inte är författarna – inte ens poeterna bland dem – som genomfört det tjugonde seklets teaterreformer.

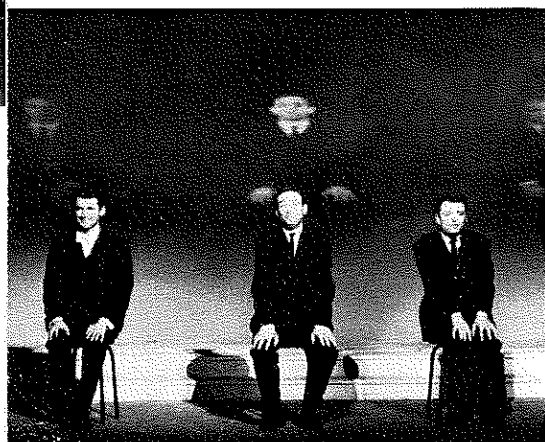
Än fördärvar de mest notoriska regissörerna texten för att tvinga igenom sin personliga vision, än upplever och förverkligar de en självständig konst: Craig med sin rörelsedominerade tea-



29

29) M. BUTOR: *Mobile*. I denne forestillingen spiller skuespillerne på syv scener hvorav seks blant publikum.

30) J. TARDIEU: *Sonaten og de tre herrer*.



30

ter, Schlemmer og hans »figuriner», Prampolini og den dynamiske plastiken, Artaud med besværligheten som central faktor. En dylik oppfatning som stiller teksten i andre rummet møts ennå på sine høll med reservasjon, t.o.m. protester. Og ändå er denne oppfatning naturlig på flere områdene og fullt akseptert for filmens vidkommande. Att det inte finns stor teater utan dramaturgi innebærer ingalunda att plastiske og arkitektoniske experiment vore meningsløse ens når projekten avviker frå redan eksisterande strukturer. Renæssansen bevittnede oppdækten av ett redskap, en maskin utan repertoar – vårt sekel erfar ett jämförbart fenomen fastän av helt annat slag. En illa oppfattet teknikk föder skräck – ett misstag som påminner om det visavi automatism og automatisering. Befrielse eller beroende, det är problemet. En teknikk kan eksistera utan föregående estetikk – den elektroniske bildens framgång i TV. Estetikk kan någonsinn være ett resultat av teknikk. Men en kunstprodukt kodifieras enligt godtagne lagar og teorier som föregår eller framprovocerer seendets og lyssnandets strukturer og psykologi. Att härvid förneka oppfinningsförmågan og skaparkraften hos mennesken utanför varje sosialt sammanhang är riskabelt. Hur

som helst är samhället i sig själv inte en skapande enhet utan en samling av skapande element.

Vilken åtskillnad gör ni mellan teater, film og television?

Liksom måleri, skulptur og arkitektur är den verbale og den mimiske besværligheten eller dansen og – mera allmänt – alla en föreställnings visuelle uttryck, resultatene av ett begrepp og ett grepp. Bildskapandet förutsätter ett val av medel og symboler og fortskrider längs starkt divergerande teoretiske og tekniske banor.

I försökene att följa sin bestämmeelse utveklar teatern og filmen estetiske lagar som blir avgörande för en rad sammansatte og fortlöpande relationer. Og betrakter man filmens oppkomst og historia frapperas man av den oavbrutte væxelværkan med teatern og lånen därifrån. Omvæxlande synes ljusprojiceringens magi være ofrånkomlig för den sceniske illusionen – den moderna teatern återupptæcker for sin del bildprojeksjonens fördeler og anvænder sig i dekoren alltmær av stillbilder eller film, ibland utnyttjande mere komplicerede former av filmteknikk (flerduks-system t.ex.). Trots viktige gemensamme drag skiljer sig teatern og filmen emellertid på en væsentlig punkt: teatern opptrær liksom arkitekturens rummets tre dimensioner medan filmen og måleriet kan betraktes som mer eller mindre sammansatte tvædimensionelle projeksjoner. Den målede bilden är komponeret enligt visse forutfattede lagar som avgør formerne disponering; filmbildens förverkligande är beroende av en optisk apparat og de tekniske villkorene for den spesielle rumsgestaltung som framfører allt grunder sig på rörlighet og rørelse. Redan i ældste tider påtræffer vi ulike slag av dimensionsförændering: væggmålningene som motsvarer en trollformel t.ex., eller den relativt primitive teaterform som representeras av skuggteatern. Det rör sig här om den omedelbare förænderingen av en tredimensionell gruppe – ledaren og hans figurer – till en plan bild utan något som helst perspektiv (helt olik filmbilden). Kamerans mørkrum är en motsvarande dimensionsförændering av bildene. Omvænt har dette som vi vet gett opphov till *laterna magica*, filmens egentlige oppsprung.

Med en paradox kunde man säga att det är væxlingene i rumsgestaltung som bestemmer de estetiske villkorene for film og teater og særskiljer dem. Alla tillæmpninger av ljuseffekter eller optikk i en förestællning hælder sig från samme fenomen; det är utan tvivel i denne møtespunkt og dette fortgående tekniske studium vi får søke grunden for mange moderne myter. Men samtidigt som den moderne förestællningen ser ut att gå mot en syntese, ifrågasættes på nytt dualiteten teater-film. Tvæ viktige hændelser måste tas i beaktande: den förnyelse av arkitekturen som skapat nye rumrelationer mellem åskådere og förestællning, og oppkomsten av en elektronisk teknikk som tillæter øgonblikkelig opptagning og

överføring av bilder t.o.m. på meget store afstande. Disse nye omstændigheder kommer sikkert att medføre utveklingsmøjligheder som det længsammende pendlandet mellem tvæ konstarter inte læt oss ane. I dimensionshænsende følger televisionen filmbilden – det är en tvædimensionell bild. Men trods att den for nærværende befinner sig på samme stadium som filmen i dess början (filmed teater, overført film), öppnar den elektroniske bilden enestående perspektiv som kan komme att förændere selve den moderne förestællningens karakter.

Vad har ni lænt av filmen?

Allt og ingenting. Genom den moderne kunsten har vårt sætt att visualisere den yttre værlden ifrågasættes. For femtio år sedan utgjorde filmen en ny teknikk. Den har skapat sine myter og sin mytologi men framfører allt har den lært oss att se snabbt og meget. Jeg skulle vilje säga att filmen vant oss att forflytte oss allt medan vi forblir orørlige og att oppfatte eller tænke oss flere samtidige skæendene – men i selve værket återfinder vi samme foreteelse i alle den moderne livets ytringer.

Og i vilket förhællende står televisionen till denne allmænnne utvekling?

Televisionen är i dag vad filmen en gång var – er teknikk anpasset till sin tid. Den har redan sine typer, sine stjærner, sine manér. Ännu har den visserligen inte utveklert ett eget språk, de aktuelle apparaterne är inte annat än förmedlere av en bild, en omedelbar återgienging av en situation. Men i framtiden kommer den elektroniske jættembilden, d.v.s. TV:n med vidduk utan tvivel att spæle en viktig roll og undantrænge visse former av den nuværende repertoaren.

Vad anser ni om møjlighetene att modernisere den klassiske scenen og förbættre dess mekanikk og teknikk i enlighet med de krav som utveklingen inom dekor- og regikonst har medført?

Det går inte att modernisere den klassiske »tittskåpsteatern». Den är for længe sedan og definitivt forældet. Alla oppdæckter og blandt dem de nyeste dekorelementene (projicering, filmede avsnitt m.m.) bare bekræfter ofullkommenheten i ett enda fixeret brænnpunkts perspektiv og nødvendigheten av att etablere nye relationer mellem förestællning og publik. Være metoder att visualisere eller återskape den yttre værlden stælls under opprøvelse av den nye kunsten og teknikk. Man säger att filmen har vant oss att oppfatte simultane skæendene men i selve værket återfinder vi samme foreteelse i det moderne livets alle ytringer. Arkitektur, skulptur, måleri og alle former for ljudåtergienging, stereofonin, har alle utveklats i en bestemt riktning og den utvidgning de bær vittne om (likksom ogsæ andre moderne konstyttringer, romanen og lyriken t.ex.) står i rak motsætt till principerne for perspektivet – basen for den klassiske scenebilden. Alla den moderne scenkonstens førkæmpere – læt oss ænnu oppprepe det –

från Wagner till Artaud och Autant-Lara har med sina uppsättningar, sina idéer eller teorier bidragit till att avveckla den scen vi fått i arv från renässansen. Lika så har ingenjörerna i snart ett halvsekel utvecklat system som förnekar den klassiska perspektivscenen.

Vad tror ni om konstruktionen av nya teatrar i Frankrike?

I tio eller tjugo år, kanske mera, kommer man ännu att konstruera falskt moderna salar. Salar där inredningen eller t.o.m. arkitekturen ger en illusion av modernism. Men ingen kommer att kunna bromsa utvecklingen inom den arkitektur som verkligen är karakteristisk för vår tid. Den nya generationen av artister och ingenjörer kommer att få brottas med en viss orörlighet. Vi har redan fått se inte bara projekt utan också färdiga konstruktioner av en dynamisk uppfattning. Flexibla teatrar för det första (Tyskland, U.S.A.), en blygsam men ingalunda betydelselös etapp mot »framtidens salong». Roterande salar med scener i ring har konstruerats (Finland, Tjeckoslovakien, Frankrike, U.S.A., Sovjet). Och vi kommer inom kort att få se än mer omstörtande projekt och byggnader.

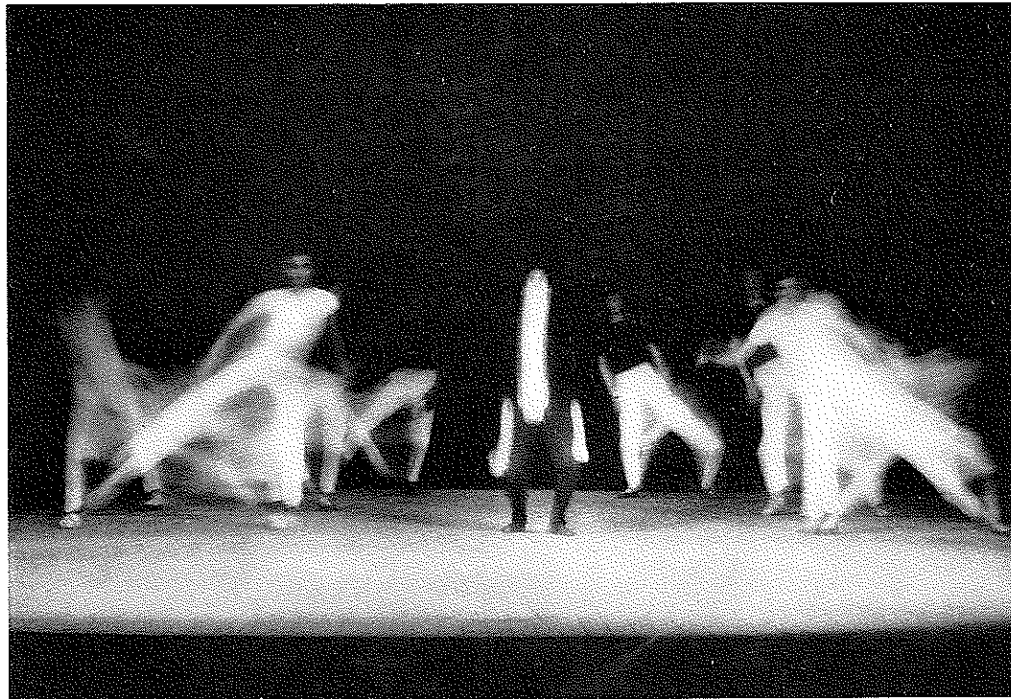
Känner ni ett behov av experimentverksamhet i dekor- och teaterkonst? I vilken utsträckning och vilken form kan man tänka sig den förverkligad?

Experiment och praktiskt utförande är en svår uppgift med två aspekter. Den ena är ett konstnärligt problem, den andra en ekonomisk fråga. Utan forskning och utan erfarenhet finns ingen konstnärlig produktion. Den skapande inspirationen är synonym med aktiv meditation. Teorin har behov av att bekräftas av erfarenheten. Konsten liksom vetenskapen framskrider i »laboratoriet». Den moderna föreställningen med sin invecklade karaktär fordrar ett konstant experimenterande och nya praktiska lösningar. Några länder har redan förverkligat ett konstruktivt program i denna riktning och har också nått resultat. På andra håll har varken den ekonomiska strukturen eller de maktbävande instanserna tillåtit uppkomsten av de nödvändiga betingelserna för en konstruktiv konstnärlig produktion. Utvecklingen har lämnats åt slumpen.

Men vi får inte heller överskatta en alltför fast organisation och komma ihåg att varje område alstrar sina specifika skapelser.

Hur karakteriserar ni era egna uppsättningar?

I mina senaste föreställningar har jag försökt upprätta nya relationer mellan skådespelare och publik. I Mallarmés »Coup de Dés» placerade jag skådespelarna och belysningsarrangemangen både på scenen och i salongen för att översätta diktens form och typografi. Därigenom uppstod ett slags stereofonisk och polyvisuell aktion som rätt väl motsvarade den idé Mallarmé uttrycker i sitt företal. I Michel Butors »Mobile» i Liège var uppsättningen i



31

31) I. ISOU: *Sjonglørenes tog*.

32) S. MALARME: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

stort sett av samma natur, men ämnet krävde dessutom filmprojektioner i cinemascop och ett flertal projiceringar i hela salongen. Vad beträffar föreställningen på den rörliga teater jag konstruerat i Paris (rund scen omslutande publiken i en central, roterande salong) rörde det sig om ett slags verbalt, musikaliskt och plastiskt féeri. Skulpturer – av Brancusi, Pevsner och Jacobsen – stod uppställda på rörliga podier runt omkring publiken och levandegjordes i tur och ordning tillsammans med musik, belysning och inslag av poesi. Varje åskådare hade olika synfält och samtidigt såg var och en föreställningen i dess helhet. Denna inställning till uppsättningen är personlig för mig, den svarar mot en inre övertygelse. Natur-

ligtvis förutsätter detta sätt att presentera en föreställning en speciell estetik. Den har sina lagar som jag varje gång försöker definiera. Den fordrar en särskild teknik som motsvarar den. Jag vet inte om den nyaste tekniken i allmänhet påverkar det konstnärliga skapandet och i vilken mån den har influerat detta. Men hur som helst existerar denna teknik i och för sig, det kan ingen förneka. I viss mån ger den också upphov till en föreställningsform som motsvarar den. Detta utgör i alla fall ett annat men kompletterande problem, tycker jag, det är för tidigt att dra några slutsatser. Manifestationer som förefaller mycket olika slutar ofta med att påminna om varandra eller mötas då de kommit på ett visst avstånd.

32



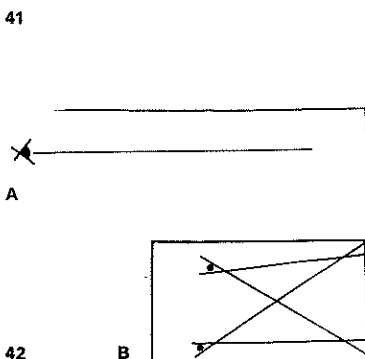
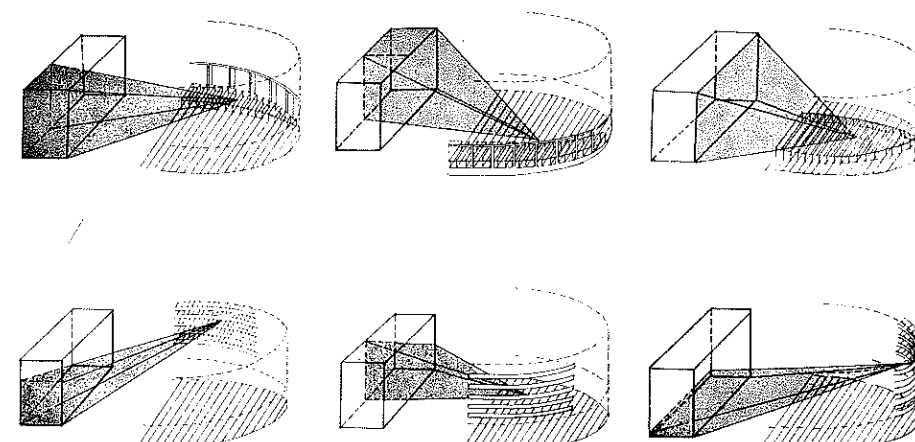
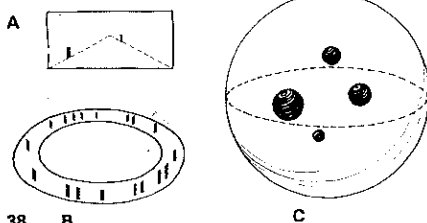
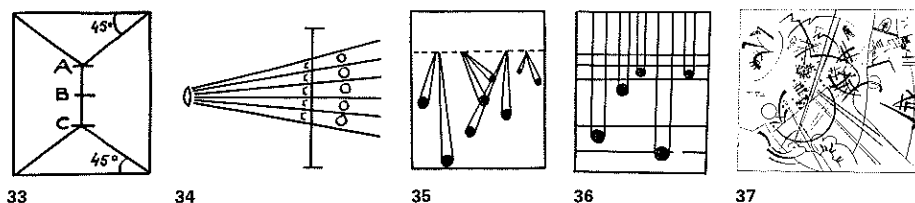


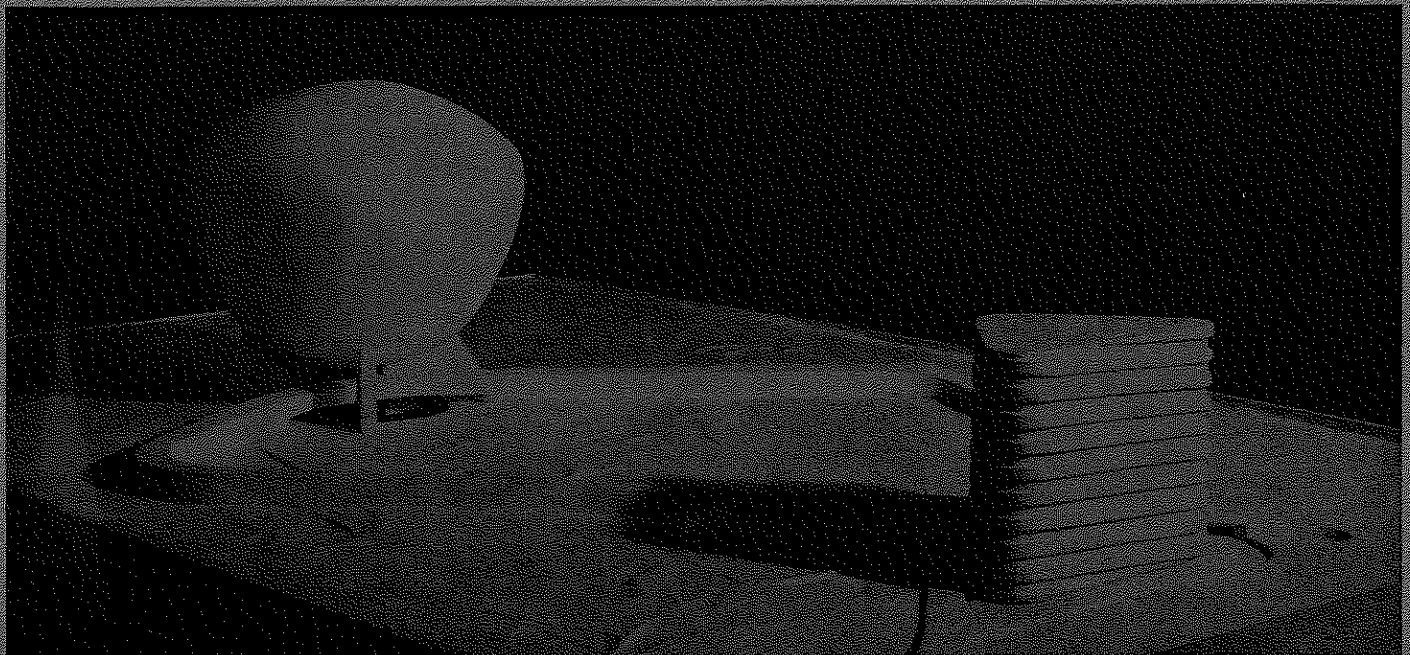
Fig. 33) A och C: avståndets principiella punkter
B: principiell brännpunkt.
Fig. 38) A — perspektiv
B — simultanrum (scen i ring, roterande sal)
C — tredimensionellt simultanrum (statiska eller rörliga salar)
Fig. 41) parkett höger, parkett vänster, parkett mitt, läktare höger, läktare vänster, läktare mitt.
Fig. 42) A: Genomsnitt. B: Plan.

Scenografin — konsten att smycka scenen hos grekerna, att teckna och uppställa dekoren i perspektiv hos renessansens artister, att planera teaterbyggnaden hos 1800-talets dekoratörer — innefattar idag upptäckten av nya former och deras inlemmande i den sceniska helheten. De olika rumsuppfattningarna, — från det primitiva rummet till dagens kosmologiska rymd — på olika stadier och i olika utvecklingskedan, ger upphov till jämförelser mellan ett mentalt, ett måleriskt och ett scenografiskt rymbegrepp. Optiska, fysiska och estetiska lagar definierar dessa »rymder». Det »italienska perspektivet» — teori och bas för den klassiska scenografin — konstrueras enligt matematiska storheter (fig. 33);*) bilden är en plan genomsnittsskärning genom den optiska kon som bildas av åskåda-

rens öga och de strålar som förenar det med alla punkter i det framställda rummet (fig. 34). Denna princip bygger på ett inexakt antagande, den förutsätter ett enda och orörligt öga. Vårt synfält för endast ett öga når knappt 150° och vi ser alla föremål på samma plan. Båda ögonen omfattar däremot ett synfält om 200° och tillåter oss att samtidigt urskilja föremål till höger och till vänster och t.o.m. en smula bakåt åt bägge håll. I det binokulära seendet uppfattar vi också föremålen i relief och på deras respektive avstånd. Dessutom är ögat rörligt och genomforskar sfäriskt den synbara rymden. Alla dessa omständigheter

*) Brännpunkten B = AC/2.

är oförenliga med uppfattningen hos renessansens teoretiker. Men det finns i själva verket mer än ett slag av perspektiv — de olika perspektivsystemen är uttryck för olika epoker: — i antikens perspektiv mötes alla de i kompositionen ingående linjerna två och två i flere punkter på en gemensam axel (fig. 35). — i det kinesiska måleriet konvergerar linjerna inte utan förblir parallella med olika punkter ovanför varandra (fig. 36), ibland befinner sig brännpunkten i förgrunden av tavlan. I endel abstrakta målningar är synfältet obegränsat i alla riktningar (fig. 37). Med förra hälften av detta sekel sammanfaller en period av förnyelse — man ifrågasätter inte bara dramaturgin men också själva teaterbyggnaden och därmed den scenografiska strukturen och dess rymduppfattning. De olika scenerna försöker bryta med det klassiska perspektivet och antyder en simultan rymd som möjliggör rörelse och förändring. En översikt av de olika teatertyperna ser ut så här; brytning med perspektivet, sal och scen i ett, ringformade scener, flexibla teatrar. Brännpunktsperspektivet ersättes av en utspridd eller omgivande bild (fig. A, B, C). Den nya rumsuppfattningen är en ung företeelse och utan tvivel samtida med de första försöken till bildrörelse. Filmbilden utmärkes av rumslig variation och mångsidighet, föranledd av rörelsen; ändringen av vinkel och avstånd till bilden — närmande — avlägsnande — rörelse — ovanifrån — nedifrån, motsvarar en konstant ändring av åskådarens placering. Förhållandet mellan föreställning och åskådare vilar i filmen i hög grad på ett tekniskt postulat. Faktum är att scenrummets nya estetiska utveckling betydligt långsammare. En dramaturgi är en scenisk abstraktion och förutsätter en färdigt planerad värld. Vi såg att en förändring i filmbilden motsvarade en förändring i åskådarens placering, men vi måste komma ihåg att samtidigt förblir föreställningen densamma för hela publiken. En påtaglig olikhet existerar dock för de yttersta och motsatta punkterna i salen (första rad parkett t.ex. och läktarens bakre rader) och medför en skillnad i uppfattningen av föreställningen. Men det existerar en liknande skillnad i bilduppfattning för åskådarerna i de klassiska teatersalongerna. De enklaste visuella sambanden finner vi i arenateatern; här ser varje åskådare, oberoende av var han sitter samma rum, medan skådespelaren däremot har en flervärdig synvinkel (fig. 39, 40). I vår klassiska salong har varje åskådare olika synfält, beroende på om han sitter till vänster, höger eller i mitten av parketten, på radernas vänstra, högra eller centrala delar (fig. 41). Helt annorlunda förhåller det sig med syn- och rumsintrycken hos åskådaren isolerad i biograf-salongens mörker — den ensamma åskådaren identifierar sig med föreställningen, han uppfattar inte längre avståndet (fig. 42). Begreppet scenografi tenderar att definiera det psykofysiska fenomen som binder samman realiserandet och mottagandet av föreställningen, det geometriska sambandet, »avståndet» mellan scen och salong och småningom geometrin, själva teckensystemet för avståndsrelationerna. De första filmerna — och de första optiska teatern, ännu fria från tittskåpsteaterns tvång — utmärktes av stor frihet och mångsidighet i uttrycket. Projektionstekniken krävde och skapade nya scenografiska former. Men den projicerade bilden som först svälde över tittskåpets ram och tycktes vilja invadera hela salen föreföll snart stelad i rektangelns mönster. Först under de allra sista åren har man tack vare de nya möjligheterna för ljud- och bildåtergivning igen slagit in på en fruktbar väg. På motsvarande sätt förvandlas småningom hela scenkonsten genom utvecklingen av belysningsteknik, akustik, sceniskt maskineri, och genom den parallella utvecklingen av teater-teori och -estetik. Befriade från renessansens krav på rumsgestaltning reformerar de plastiska konsterna scendekorationen och underminerar perspektivteatern, vars otillräcklighet och ineffektivitet ytterligare accentueras. Scenografin — »art de l'espace» — är scenrummets organisation och orkestrering. För övrigt ger förändringen och tolkningen av det karakteristiska i tidens och rummets konst upphov till en specifik konstgren. Det är mekanismen och principerna för denna nya konst som vi sökt definiera.



34

43) Bild av modellen

AUTOMATISKT FÖRVÄNDBAR TEATER
 Projekt för Dakar 1962
 Plastisk och arkitektonisk utformning André
 Bloc och Claude Parent

JACQUES POLIERI

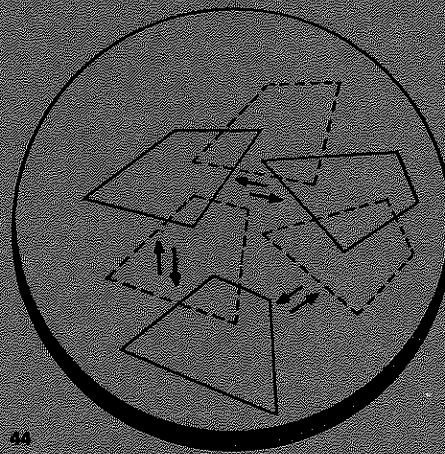
Född i Toulouse 1928, teaterintendent, regissör och teoretiker. Har bakom sig ett trettiotal uppsättningar: Molière, Pirandello, Ionesco, Jean Tardieu, Michel Butor m.fl. Har grundat och lett festivalerna för avantgardekunsten i Marseille 1956, Nantes 1957, i Le Corbusiers »Cités Radieuses» och i Berlin. Grundare av »Centre experimental du Spectacle» 1960.

Jacques Polieri har publicerat ett antal teoretiska arbeten: »Partition pour un théâtre non figuratif» (Partitur för en nonfigurativ teater), »Pour une nouvelle dimension scénique» (För en ny scenisk dimension), »Famille de Gastes» (Gesterna), »Gamme de sept» (Sjuskalan), »Système de notation pour une Mise en Scène à Trois Dimensions» (Teckensystem för en tredimensionell iscensättning) m.fl. Han har också gett ut en översikt av avantgarde-teatern under de femtio senaste åren samt ett auktoritativt verk över nya scenlösningar, »Scénographie Nouvelle».

För en del av sina uppsättningar har han använt sig av filmprojektioner, framför allt i ledor laous »La Marche des Jongleurs» på Théâtre de Poche 1954, och 1959 i Jean Tardieus plaser »La Sonate et les trois Messieurs» (panorama-duk) och »L'ABC de notre Vie» (flerdukssystem), i samarbete med Hy Hirsh på Alliance Française-teatern.

Med sin uppsättning 1959 av Stéphane Mallarmés »Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard» inviger han en ny teknik genom att för film- och bildprojektionerna, för ljudeffekten, för skådespelarna och figurerna som med dem deltar i handlingen, använda sig av teaterns (scen + sal) diagonala punkter vilka sammanbindes på olika sätt, av olika skeenden, som därigenom bildar ett slags axonometrisk rörelse.

I sin föreställning av Michel Butors »Mobile» på Kungliga Teatern i Liège gör han en syntes av sina forskningsresultat och sina tekniska hjälpmedel: polyvisuella filmprojektioner och tredimensionell rumsgestaltning. Tillsammans med Michel Oudin, ingenjör vid R.T.F. (Radio-Télévision Française) har Polieri uppfunnit en metod för projektion och trickvändning vid flerdukssystem. För närvarande planerar han en serie utställningar för franska televisionen.

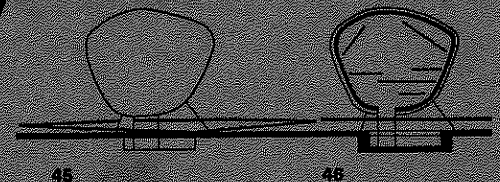


44

44) Scenografiskt schema enl. Polieri

45) Tvärsnitt

46) Genomsnitt med filmdukarna placerade på olika höjd.

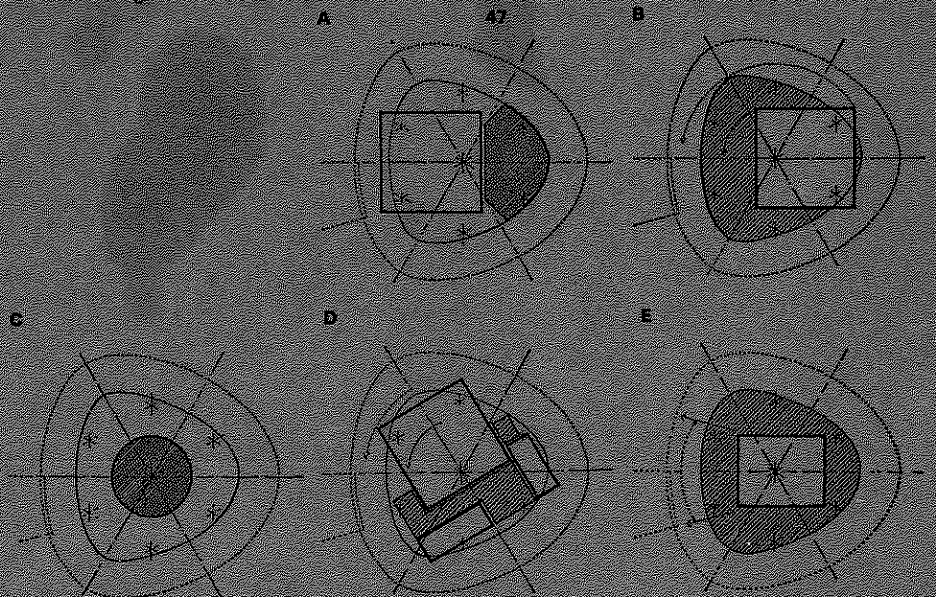


45

46

47) Fem olika sätt att disponera salen. Det sträckade partiet betecknar scenen.

- A. klassisk scen
- B. kinetisk scen
- C. central scen
- D. simultan scen
- E. scen i ring



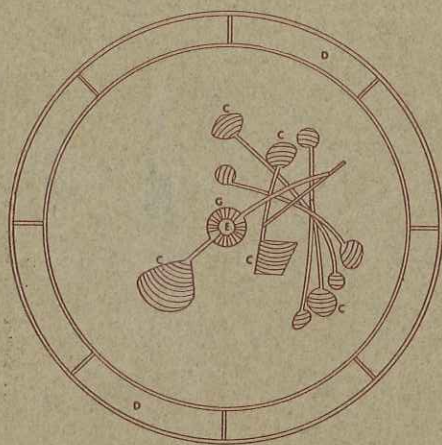
Den totala rörelsens teater

Den totala rörelsens teater utgör en fortsättning på mina projekt för en rörlig teater med scen i ring. De första skisserna till denna sal är från 1957, och det är i april 1958 jag första gången kunde be Enzo Venturelli studera ett tekniskt program för utförandet. 1962 har Pierre och Etienne Vago realiserat ett andra program, studie 2 härinvid, och i september samma år konstruerade vi en mekaniserad modell för

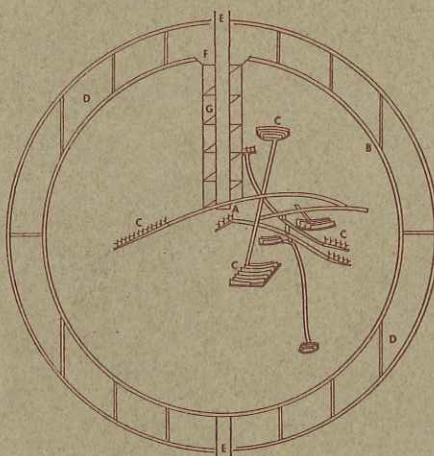
teaterarkitektur-utställningen på Bibliotheque de l'Arsenal i Paris.

I »den totala rörelsens teater» sker mottagande och realiserande av föreställningen på flexibla element — åskådarna i rörelse i det inre av sfären och föreställningen som utsträcker sig över volymens hela inre yta.

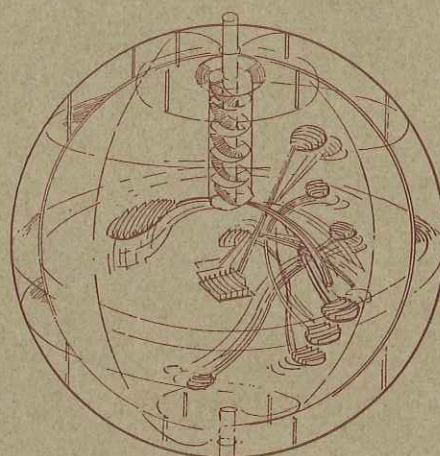
Jacques Polliéri.



48) Plan.



49) Genomskärning.



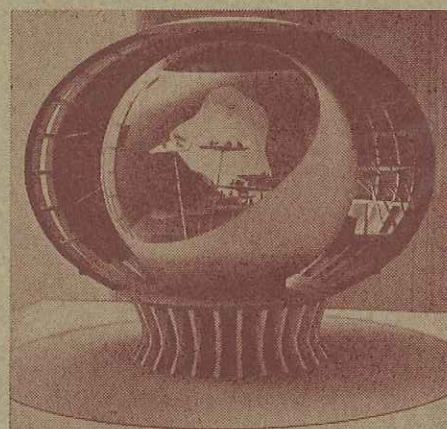
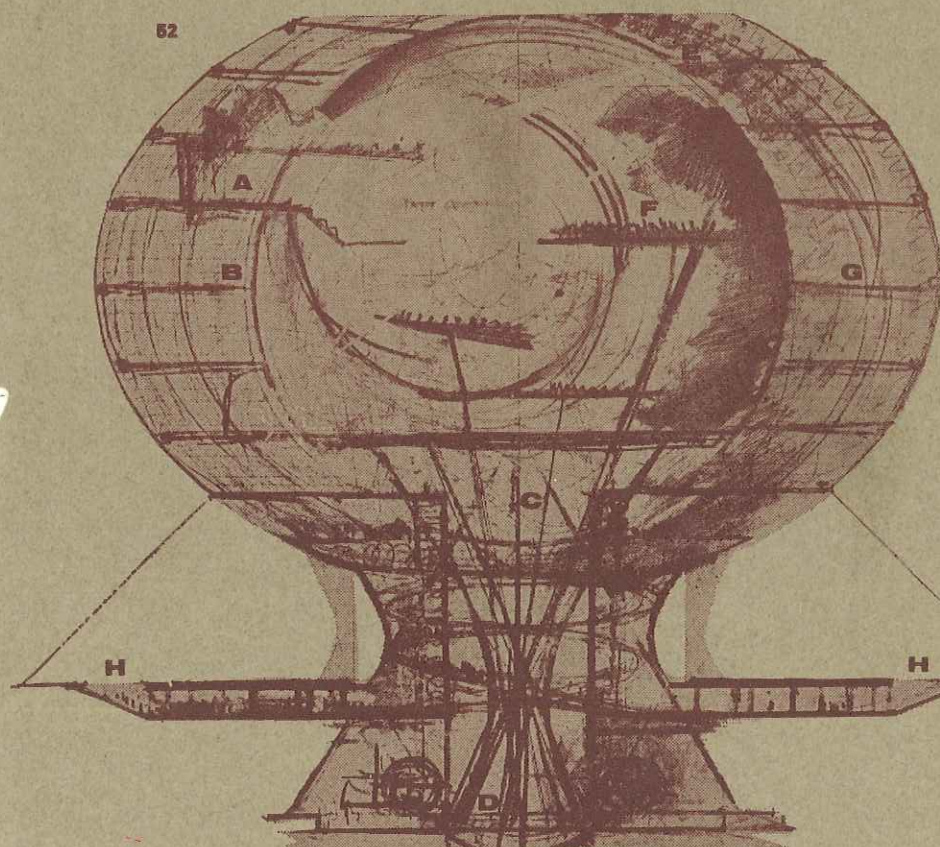
50) Axonometrisk perspektiv.

Schema för arkitekterna:

A. Kabin för projektion, dirigering av föreställningen, reglering av maskineri, belysning och ljud
B. Rörlig »diafragma»scen (hela den inre delen av sfären)

C. Rörliga publikplattformar (ca. 1000 platser)
D. Dekor
E. Rotationsaxel
F. Entréhall
G. Rulltrappa

52



51

51) DEN TOTALA RÖRELSENS TEATER, Studie 2, 1962

52) Arkitekter Pierre och Etienne Vago.

A. »Diafragma»scener och teleskopiska plattåer
B. Automatiska öppningar
C. Vridbara, teleskopiska underlag för publikplattformarna
D. Mekanism för synkronisering av rörelsen
E. Projektions- och belysningskabin
F. Roterande sittplatser
G. Scenutrymen
H. Ingång