

Teatrets teori og teknikk
Nordisk teatertidsskrift

Særtrykk av BONYTT nr. 10/66

Nr. 3/4 1966. Kr. 8.-

Antonin Artaud

S. I. Witkacy

TEA
TRET
S
TEO
RI

OG

TEK

NK

Stumme fetisjer

Antonin Artaud og Stanislaw Ignacy Witkacy kjente ikke hverandre. De virket i samme periode, men helt atskilt, i forskjellige land og miljø. Men begge fornemmet nesten fysisk symptomene til vår sivilisasjons åndelige sykdom som munnet ut i boddelens tid. Latterliggjorte og aldri anerkjente, ble deres liv og virksomhet en daglig kamp mot omgivelsen, et ukuelig forsøk på å bevare sin idéverden, sine verdier og sin individualitet. Alt dette gjennom teatret. Det sluttet med selvmord. I dag er begge oppdaget på nytt. Artaud inspirerer noen av de mest bevisste teaterfolk — en innflytelse som vårt neste nummer vil behandle. Witkacy er et sterkt tilstedeværende ferment i polsk teaterliv: han gir muligheter til regissørenes, til skuespillernes og til scenografenes skaperfantasi og hans spor er tydelige i nyere polsk dramatisk litteratur som er blitt alminnelig repertoar på alle vesteuropeiske teatre.

I dette dobbelt-nummer presenteres noen av deres teoretiske tekster. Disse har et suggestivt språk som vil få mange av våre positivistiske og rasjonalistiske fordommer til å blusse opp. Å komme med utførlige kommentarer, angrepstaler eller panegyriske forklaringer ville være å trivialisere Artauds og Witkacys visjoner: deres brennende, horisontløse syn ville bli forstenet i en labyrint av intellektuelle forklaringer og personlige rasjonaliseringer. Uansett i hvilken grad vi slutter oss til deres syn, så må vi oppriktig innrømme at de rammer oss, de berører en følelsesmessig kjerne som for mange intet avløp finner i vår rasjonalistisk tid. Deres verdi ligger nettopp i den konflikten de får til å oppstå inn i oss. På den ene siden reagerer vi spontant og positivt på deres syn på et teater som ikke er en teatralisering av livet og heller ikke en mekanisk kopi av livet, men en håndgripelig, høyst personlig realitet for enhver, en mulig vei til vårt jeg's dype røtter, en følbar konkretisering av det åndelige fedreland som kjennetegner et fellesskap. På den andre siden forteller vår fornuft oss at denne romantiske reaksjon, dette protestskrik mot et samfunn som forarmes mer og mer i en åndelig anonymitet, bare er et forgjeves, anakronistisk forsøk på å finne igjen en tilstand som det europeiske mennesket synes å ha fortrent i løpet av sin historiske utvikling: i vår tid er troen bare en rekke betydningsløse ytringer og seremonier, metafysikken et kapittel i filosofi-bøkene og de store lidenskaper forekommer oss sjenerende og latterlige. Under tvilens tegn prøver vi å gå videre. Men vår tvil begrenser seg ikke til en systematisk intellektuell kvestivering av fenomenene rundt oss, tvilen uttrykker seg ofte som forkastelse, som et nei-utbrudd overfor den situasjonen vi er blitt tvunget inn i, overfor selve tradisjonen som synes å ha ført til denne tilstand. Ekstreme visjonærer bør forkynne ikke bare et nytt teater, men tilintetgjørelsen av teatret slik vi kjenner det i vårt samfunn. Artaud og Witkacy stilte seg opposisjonelt ikke bare overfor teatret, men overfor hele vår kultur. Artaud gjorde opprør mot de kunstige lag som sivilisasjonen har pålagt mennesket og som hemmer dets mest vitale krefter: følelsene. For Witkacy var kulturen i den nåværende fase et tydelig tegn på følelsenes degradering hos individet som ikke lenger eksisterer med en selvstendig integritet, men allerede er i ferd med å bli en anonym del i «maurtuens sivilisasjon». Denne ekstremisme skremmer oss mindre i dag hvor vi holder på å revidere hele den arv av verdier, tanker og forestillinger som vi mekanisk har anvendt siden positivismens og naturalismens tid. De to visjonærenes instinktive reaksjon forekommer oss i dag riktige fordi den rammer selve kjernen i det vesentligste spørsmål om vår tids teater: dets funksjon.

Det er denne problematikken Artaud og Witkacy stiller oss overfor. Vi kan si nei til deres løsninger; problematikken vedblir og vi må gi et svar hvis vi vil at teatret fremdeles skal kunne kommunisere i vår tid utover en underholdende og overflatisk didaktisk ramme. Hvordan skal teatret møte og tilfredsstille de åndelige behov som vår tids menneske har? Svaret finnes ikke i bøker, det må vi skape alene.

De døde tilhører de levende, de er helt i vår makt, som likene man etterlater på fjellene i Tibet for at gribbene skal spise dem. Her har vi Artaud og Witkacy overlatt til å bli ribbet nådeløst, profanert og vanæret av oss slik de ville teatret skulle være, slik deres liv var. La oss ikke balsamere dem og gjøre dem til våre stumme fetisjer: de talte og handlet for seg, ensomme i sin forkastelse av kompromissene, med et moralsk mot som ikke vek foran de ytterste konsekvenser. Det er kanskje den viktigste ting de kan lære oss.

Eugenio Barba

Innhold

Eugenio Barba: Stumme fetisjer	s. 2
Antonin Artaud: Teatern och pesten	s. 4
» » Teatern och grymheten	s. 10
» » Grymhetens teater (I manifest)	s. 15
Konstanty Puzyna: Witkacy	s. 18
S.I. Witkacy: Ur innledning til teori om den rena formen på teatern	s. 31
» » Om en ny typ av teaterkonst	s. 32
» » Några ord om skådespele- rens roll i den rena formens teater	s. 35
Andrzej Falkiewicz: Härmade fåglarna ..	s. 36

Artauds tekster er hentet fra *Le Théâtre et son Double* bind IV av *Oeuvres complètes*, utgitt av Gallimard, Paris 1964.

Witkacys tekster er hentet fra *Nowe Formy W Malarstwie*, PIW, Warszawa 1959.

Konstanty Puzyna, polsk teaterkritiker. Hans tekst er fra forordet til den første utgave av Witkacys samlede stykker, PIW, Warszawa 1962.

Andrzej Falkiewicz, polsk teaterkritiker, knyttet til tidsskriftet *Dialog*.

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

Nordisk teatertidsskrift nr. 3/4-1966

Redaktør: Eugenio Barba

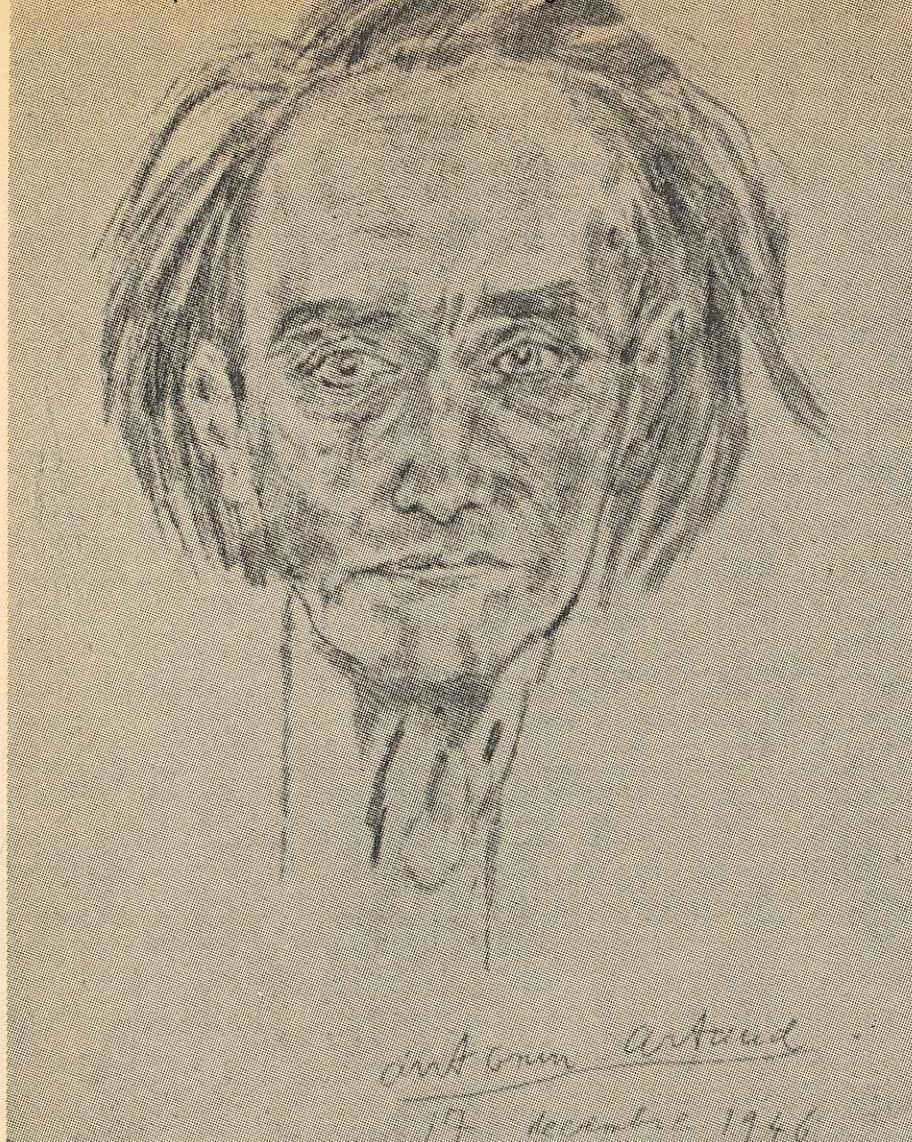
Utgiver: Forlaget BONYTT A/S, Oslo
i samarbeid med ODIN TEATRET,
Holstebro, Danmark.

Teatrets Teori og Teknikk utkommer
med 4 numre pr. år.

Løssalg, enkeltnummer: n. og d. kr. 4,—
sv. kr. 3,—. Dobbelnummer: n. og d. kr. 8,—
sv. kr. 6,—.

Årsabonnement: n. og d. kr. 16,— sv. kr. 12,—.
Støtteabonnement: n. og d. kr. 100,—
sv. kr. 75.

Bladet kan bestilles gjennom bokhandlerne og direkte fra Forlaget BONYTT A/S,
Bygdøy allé 9, Oslo 2. Tlf. 55 00 88.
Bankgiro nr. D 149 968 B/179.
Postgiro nr. 9595.



1

1896

Marseilles, 14. september. Antoine-Marie-Joseph — kalt Antonin Artaud — blir født.

1910

Stifter et litterært skoletidsskrift der han trykker sine første dikt.

1914

Første nervøse forstyrrelse: ødelegger alle sine skrifter, blir innestengt for en tid på asyl.

1916

Er noen få måneder i militærtjeneste i Digne, sendes hjem på grunn av sviktende helse.

1920

Bor i Villejuif, passes av doktor Toulouse som hjelper ham med å redigere tidsskriftet DEMAIN. Reiser til Paris og bestemmer seg til å vie seg til teatret.

1921—1922

Blir engasjert av Lugné-Poe — Théâtre de l'Œuvre — i *Les scrupules de Scagnarelle* av Henry de Regnier. Spiller i dette teatret (og tegner ofte kostymene) i følgende stykker: *Las olivas* av Lope de Rueda, *Moriane et Galvan* av A. Arnoux, *Le Divorce* av Regnard, *L'hôtellerie* av Francisco de Castro, *La vida es un sueño* av Calderon de la Balsa, *L'avare* av Molière, *La mort de souper* av Nicole de la Chesnaye, *Il piacere dell'onestà* av Pirandello, *Antigon* av Sofokles-Cocteau, *Monsieur de Pygmalion* av J. Grau, *Huon de Bordeaux* av A. Arnoux. Hans første film: *Mater Dolorosa* av Abel Gance.

1923

Blir engasjert av Comédie des Champs-Élysées. Med Georges Pitoëff som regissør spil-

ler han i: *Ørefikene* av L. Andreiev, *Sei, personaggi in cerca d'autore* av Pirandello, *R.U.R.* av Capek. Utgir sin første diktsamling: *Tric-Trac du Ciel*. Film: *Fait-Divers* av C. Autant-Lara.

1924

Blir medlem av den surrealistiske gruppen med Bréton, Aragon og Vitrac. Trykker i *Comœdia* sine ideer om teatret. Spiller i *Mathusalem*, regi Ivan Goll på Théâtre Michel. Filmer: *Entr'act* av R. Clair, *Surcouf* av L. Morat.

1925

Utgir *L'ombilic des Limbes* (N.R.F.), en diktsamling som også inneholder et kort teaterstykke *Le jet de sang*. Utgir *Le Pèse-Nerfs*.

1926

Filmer: *Napoléon* av A. Gance (i rollen som Marat), *Le juif errant* av L. Morat og *Graziella* av Vandal.

1927 – 1928 – 1929

Bryter med Surrealistene og angriper dem med et voldsomt manifest: *A la grande nuit ou le bluff surréaliste*. Trykker i N.R.F. scenario til en film *La coquille et le clergyman*, realisert i 1928 av Germaine Dulac mot Artauds vilje. Sammen med R. Vitrac stifter han Théâtre Alfred Jarry som åpner sine dører den første juni i Théâtre de Grenelle med Artauds stykke *Ventre brûlé ou la Mère folle*. På repertoaret er: *Les mystères de l'Amour* av R. Vitrac, *Gigogne* av R. Aron, en akt fra Claudels *Partage de Midi* (spilt mot forfatterens vilje). Så følger en filmforestilling *Moren* av Pudovkin, *Et Drømmespil* av Strindberg og i 1929 *Victor ou les enfants au pouvoir* av R. Vitrac.

1. Antonin Artaud: SELVPORTRETT.

Teatret må stenge på grunn av økonomiske vanskeligheter og angrep fra pressen. Filmer: *La Passion de Jeanne d'Arc* av Dreyer og *L'argent* av L'Herbier. Utgir *L'art et la mort*.

1930

Filmer: *Tarakanova* av R. Bernard. *L'Opera à quat'sous* av Pabst, *Verdun, vision d'histoire* av Léon Poirier.

1931

Benytter regelmessig narkotika for å bekjempe sin økende nervøse forstyrrelser. Opplever som en åpenbaring den Balinesiske Ballett. N.R.F. trykker: *Le théâtre et la peste*, *La mise-en scène et la métaphysique*, *Le Théâtre alchimique*, *Sur le Théâtre balinais*, artikler som utgjør kjernen til *Le Théâtre et son double*. Filmer: *Le femme d'une nuit* av M. L'Herbier, *Faubourg Montmartre*, og *Les croix de bois* av R. Bernard.

1932

N.R.F. trykker *Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté*. Film: *Coup de feu à l'aube* av Serge Poligny.

1933

Utgir *Le second Manifeste du Théâtre de la Cruauté*. Stifter *La Société anonyme du Théâtre de la Cruauté* sammen med Robert Denoël og Bernhard Steele. Film: *Mater Dolorosa* av A. Gance (nyinnspilling).

1934

Utgir *Hélogabale ou l'Anarchiste couronné*. Filmer: *Sidonie Panache* og *L'enfant de ma sœur* av Bach, *Liliom* av Fritz Lang.

1935

Den sjetten mai presenteres på Théâtre des Folies-Wagram den første og eneste forestilling av Théâtre de la Cruauté: *Les Cenci* ifølge Shelley og Stendhal, adaptert og spilt av Artaud. Forestillingen spilles i femten dager. Siste film: *Lucrece Borgia* av A. Gance.

1936

Erklærer at *La conquête du Mexique* blir den neste forestillingen til Théâtre de la Cruauté. Reiser til Mexico hvor han holder en serie foredrag. Slår seg ned blant Tarahumaras indianere for lære «å kjenne mennesker av ren rase». Er tilbake i Frankrike igjen etter elleve måneder.

1937

Utgir *Les nouvelles Révélationes de l'Etre* (Denoël) under signaturen «Le Révelé». Kommer i besittelse av en stokk som han tror er St. Patriks, Irlands helgen, og tror den eier magisk makt. Skiller seg aldri fra stokken og reiser med den til Irland for å søke etter den druidiske filosofi. Blir arrestert i Dublin og sendt tilbake til Frankrike, på båten må han legges i tvangstrøye.

1937—46

Opphold på sinnssykehus: Le Havre, Sotteville-les-Rouen, Siente-Anne, Ville Evrard, Rodez.

1938

Utgir *Le Théâtre et son double*.

1945

Utgir *Au Pays des Tarahumaras*.

1946

Utgir *Lettres de Rodez* adressert til Henri Parisot. Manifestasjoner organiseres av vennene for å skaffe penger til hans løslatelse.

1947

Bor i St. Ivry. Utgir *Van Gogh, le suicidé de la société*, *Ci-git et Culture indienne*. Holder 13. januar et foredrag i Vieux Colomblot: *Tête-à-Tête, par Antonin Artaud*. Utstiller i juli sine tegninger i Galerie Pierre i Paris.

1948

Forbereder radioprogrammet *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, som blir utsatt på grunn av sensuren. Blir funnet død den 14. mars, sittende på en stol med en sko i hånden.

Arkiven i den lilla staden Cagliari på Sardinien innehåller berättelsen om ett förvånande historiskt faktum.

En natt i slutet av april eller början av maj 1720, ungefär tjugo dagar innan skeppet *Grand-Saint-Antoine* anlände till Marseille, där dess lossing sammanföll med det våldsammaste pestutbrott som någonsin fått stadens memoarer att spira, hade Saint-Rémys, Sardinien vicekonung, som kanske på grund av sina begränsade kungliga befogenheter blivit mottaglig för de mest fördärliga virus, en särdeles nedslående dröm: han såg sig pestsmittad och sitt lilla rike härjat av pesten.

Medan landsplågan fortgår blir samhällsformerna flytande. Ordningen avtar. Han är med om moralens alla avvär, psykologins alla sammanbrott, han hör inom sig mumlet av sina upplösta kroppsvätskor, i fullt nederlag, som en svindlande materiens försvagning undan för undan bli tunga och förvandlas till kol. Är det då för sent att använda gisslet? T.o.m. förstörd, t.o.m. tillintetgjord och organiskt pulveriserad och bränd in i märgen, vet han att man inte dör i drömmen, att viljan där spelar med till det absurda gräns, till förnekelse av det möjliga, till en sorts lögnens omvandling från vilken man åter skapar sanning. Han vaknar. Alla peststrykten i omlopp och alla smittoämnen från ett orientaliskt virus skall han visa sig i stånd att avlägsna.

Grand-Saint-Antoine, ett fartyg som lämnat Beirut för en månad sedan, begär passersedel och vill lossa sin last. Då ger han sin tokiga order, som anses vanvettig, absurd, dum och despotisk av folket och av hela hans omgivning. I största hast sänder han lotsbåten med några män mot fartyget som han tror besmittat för att beordra *Grand-Saint-Antoine* att genast vända stäven från land och för fulla segel försvinna från staden under hot att sänkas med kanonskott. Krig mot pesten. Självhärskaren gick rakt på sak.

I förbigående må man lägga märke till den alldeles särskilda kraft med vilken denna dröm påverkade honom, eftersom den fick honom att trots massans sarkasmer och omgivningens misstro hårdnackat hålla fast vid sina grymma order och för deras skull överträda inte bara mänskliga rättigheter utan också den mest elementära respekt för människolivet och alla möjliga nationella och internationella överenskomelser, som inför döden inte längre har någon betydelse.

Hur som helst fortsatte fartyget sin väg, lade till i Livourne och gick in på redan i Marseille, där det fick tillstånd att lossa.

Det finns inga dokument från väginnspektionen i Marseille om vad det blev av dess last av pestsmittade. Man vet ungefär vad det blev av matroserna i besättningen som inte alla dog av pesten och som spriddes på olika håll.

Grand-Saint-Antoine införde inte pesten i Marseille. Den fanns där redan. Och i en särskilt häftigt upplammande period.

Men man hade lyckats lokalisera smittårdarna.

Den pest som kom med *Grand-Saint-Antoine* var den orientaliska pesten, det ursprungliga viruset, och det är från dess angrepp och spridning i staden som det mest fruktansvärda och allmänna grasserandet av epidemin dateras.

Och detta inger mig några tankar.

Denna pest, som tycks reaktivera ett virus, kunde på egen hand utöva märkbart godtyckliga härjningar; så t. ex. var kaptenen den ende i besättningen som inte blev smittad; å andra sidan verkar det inte heller som om de nykomna pestsmittade någonsin skulle varit i direkt kontakt med de andra som hölls avstängda i vissa kvarter. *Grand-Saint-Antoine* som passerar på röstlängdsavstånd från Cagliari på Sardinien för inte dit pesten, men vicekonungen mottar i drömmen vissa yttringar av den; ty man kan inte förneka att det mellan honom och pesten skapats en avvärbar, fast subtil, förbindelse, och det är alltför lätt att vid överförandet av en sådan sjukdom bara framhäva den direkte kontakten.

Men denna relation mellan Saint-Rémys och pesten, som var stark nog att frigöra sig i bilder i hans dröm, var dock inte tillräckligt stark för att få sjukdomen att bryta ut hos honom.

Därmed må vara hur som helst, men då staden Cagliari någon tid därefter fick veta att fartyget – som jagats från dess stränder av den despotiske prinsens, den underbart upplyste prinsens vilja – var skuld till den stora epidemin i Marseille, antecknades detta faktum i annalerna, där vem som helst kan finna det.

Pesten i Marseille 1720 har givit oss de enda s.k. kliniska beskrivningar vi har av detta gissel.

Men man kan verkligen fråga sig om den pest som beskrevs av läkarna i Marseille var densamma som 1347 i Florens gav upphov till Decamerone. Historien, de heliga skrifterna och bibeln bland dem samt vissa gamla medicinska avhandlingar beskriver utifrån sett alla möjliga slags pester, från vilka de mycket sämre tycks minnas sjukdomsdragen än det demoraliserande och förunderliga intryck de lämnade i sinnet. Förmodligen var det de som hade rätt. Ty det vore mycket svårt för läkekonsten att fastslå någon djupgående skillnad mellan det virus som dödade Perikles utanför Syrakusa – om det nu är så att ordet virus inte bara är en enkel språklig bekvämlighet – och det som manifesterar sin närvaro i den pest som Hippokrates beskrivit och som några nya medicinska avhandlingar påstår vara en sorts falsk pest. Och enligt just dessa avhandlingar skulle det bara finnas en autentisk pest, den som kommit från Egypten och uppstått i de kyrkogårdar som blottats då Nilen dragit sig tillbaka. Bibeln och Herodotes är överens om att tillkännage en pest som dök upp blixtnabbt och på en natt dödade en tiondel av den assyriska arméns

180.000 man och på så sätt räddade det egyptiska imperiet. Om detta är sant måste man anse gisslet som ett direkt instrument för eller förkroppsligande av en intelligent kraft i nära förbindelse med vad vi kallar ödet.

Och detta med eller utan hänsyn till den rättarmé som samma natt kastade sig över de assyriska trupperna och på några timmar gnagade sig igenom deras harnesk. Detta faktum kan jämföras med den epidemi som bröt ut 660 f. Kr. i Mekao, Japans heliga stad, vid tiden för ett enkelt regeringsskifte.

Pesten 1502 i Provence, som gav Nos-tradamus tillfälle att för första gången utöva sin gåva som helbräddagörare, sammanföll också politiskt sett med de djupaste omstörtningar, kungars fall eller död, landskap som försvann eller förstördes, jordbävningar, allehanda magnetiska fenomen samt judiska utvandringar, som i den politiska eller kosmiska ordningen föregår eller följer kataklysmen och härjningar, och vilkas följder de som framkallar dem är alltför dumma för att förutse och inte tillräckligt perversa för att verkligen önska.

Hur historikerna och läkekonsten än har gått tillväga vad pesten beträffar tror jag att man kan enas om tanken på en sjukdom, som skulle utgöra en sorts psykisk enhet och inte skulle vara införd genom ett virus. Om man på nära håll ville analysera alla fakta om pestsmitta som historien eller memoarerna erbjuder oss, skulle man ha svårt att isolera ett enda fall som verkligen bekräftar kontaktsmitta, och det exempel som citeras av Boccacio om svin som skulle dött för att de nosat på lakan i vilka pestsmittade lär ha varit insvepta har knappast annat värde än att visa en sorts mystisk frändskap mellan svin-köttet och pestens natur, vilket man också borde analysera mycket noggrant.

Eftersom föreställningen om en verklig sjukdomsenhet inte existerar, finns det regler man provisoriskt kan enas om för att karakterisera vissa fenomen, och det verkar som om det vore möjligt att samtycka till följande beskrivning av en pest.

Före varje verkligt utpräglad fysisk eller psykologisk obehagskänsla översållas kroppen av röda fläckar, som den sjuke plötsligt upptäcker först då de övergår i svart. Han har inte tid att förfäras över det förrän hans huvud börjar koka, bli jättelikt av sin vikt, och han faller. I det ögonblicket bemärktas han av en fasansfull trötthet, tröttheten från en central, magnetisk andning, och från sina kluvna molekyler som dras mot sin förintelse. Hans förryckta, omskakade, rubbade kroppsvätskor tycks galoppa genom kroppen på honom. Magen gör uppror, dess inre tycks vilja spruta ut genom munöppningen. Än avtar pulsen tills den blir en skugga, en skenbild av en puls, än galopperar den, följer hans inre febers sjukanden, hans sinnens strömmande förvirring. Pulsen som lik-som hjärtat slår med brådslande slag, som blir intensiv, full, bullrande; det röda först inflammerade sedan glasartade

ögat, tungan som flämtar stor och tjock, först vit, sedan röd, sedan svart och liksom förkolnad och kluven – allt ropar ut ett oförliknligt organiskt raseri. Inom kort söker kroppsvätskorna, fårade som jorden av åskan, som en vulkan bearbetad av underjordiska stormar, ett yttre utlopp. Mitt i fläckarna bildas eldröda punkter, runt punkterna höjer sig huden i blåsor som luftbubblor under lavatäcket, och dessa bubblor är omgivna av cirklar, av vilka den sista, liksom Saturnus ring runt den fullt lågande stjärnan, utmärker böldens yttersta gräns.

Kroppen är fårad av dem. Men liksom vulkanerna på jorden är koncentrerade till vissa trakter har bölderna sina utvalda områden på människokroppens yta. På två eller tre tvärfingrars avstånd från ljumsken, under armhålorna, på de ömtåliga ställen där aktiva körtlar troget fyller sin funktion visar sig bölder genom vilka organismen antingen avlägsnar sin inre förruttelse eller, allt efter omständigheterna, sitt liv. En häftig inflammation, lokaliserad på en punkt tyder mestadels på att det centrala livet ingenting förlorat av sin kraft och att lindring eller till och med bot av sjukdomen är möjlig. Liksom den vita koleran är den mest fruktansvärda pesten den som inte öppet avslöjar sina symptom.

Det öppnade liket av den pestsmittade visar inga skador. Gallblåsan som skall filtrera organismens tunga och tröga avfall är fylld och till bristningsgränsen förstörd av en svart klabbig vätska, så kompakt att den kommer en att tänka på ett nytt ämne. Även blodet i artärer och vener är svart och klabbigt. Kroppen är hård som sten. På bukhinnans väggar tyck otaliga blodkällor ha sprungit fram. Allt pekar på en fundamental sekretionsrubbing. Men det förekommer varken förlust eller förstörelse av vävnader som i spetälska eller syfilis. Själva inälvorna, som utgör platsen för den mest blodiga förvirring, och vars innehåll uppnår en oanad grad av förruttelse och förstening, är inte organiskt angripna. Gallblåsan – vars hårdnade var man liksom i vissa människooffer nästan måste skära ut med hjälp av en lång och smal kniv, ett glasartat och hårt obsidian-instrument – är sjukligt förstörd och spröd på sina ställen men i övrigt hel och oförstörd, utan synlig skada och vävnadsförlust.

I vissa fall händer det dock att de skadade lungorna och hjärnan svartnar och angrips av kallbrand. De uppmjukade, upphackade lungorna faller sönder i spån av ett odefinierbart svart ämne, den kluvna, nerslitna, pulveriserade hjärnan upplöses till en sorts svart koldamm.

Av detta kan man dra två viktiga slutsatser, den första att pestens syndrom är fullständigt utan kallbrand i lungor och hjärna, den pestsjuke har fått nog utan att någon kroppsdel ruttnat. Utan att underskatta kallbrandens betydelse behövs det inte någon lokaliserad och fysisk sådan för att organismen skall besluta sig för att dö.

Den andra slutsatsen är att de enda båda organ som verkligen angrips och

skadas av pesten: hjärnan och lungorna, båda visar sig vara direkt beroende av medvetandet och viljan. Man kan låta bli att andas eller tänka, man kan påskynda sin andning, rytmisera den som man behagar, med viljans hjälp göra den medveten eller omedveten, och man kan införa en jämvikt mellan två sorters andning; den automatiska, som står under sympatheticus direkta kommando*, och den andra, som lyder de reflexer i hjärnan som åter blivit medvetna. Man kan också påskynda, bromsa och rytmisera sin tanke. Man kan reglera tankeförmågans omedvetna spel. Man kan inte styra kroppsvätskornas filtrering genom levern, hjärtats och artärernas fördelning av blodet i kroppen, inte kontrollera matsmältningen, hejda eller påskynda avlägsnandet av ämnen i inälvorna. Pesten tycks alltså manifesteras sin närvaro på dessa platser, frodas på alla ställen i kroppen, där den mänskliga viljan, medvetandet, tanken är nära och har utsikt att göra sig gällande på det fysiska områdets domäner.

En bit in på 1880-talet isolerar en fransk läkare vid namn Yersin, som arbetar med liken av pestdödade indokineser, ett av dessa grodyngel med rundat huvud och kort svans som man bara kan urskilja i mikroskop och kallar det för pestmikroben. Det är i mina ögon bara ett mindre, oändligt mycket mindre betydande materiellt element som uppträder i ett godtyckligt ögonblick av virusets utveckling, men det säger mig ingenting om pesten.

Och jag skulle hellre vilja att den här läkaren kunde tala om för mig varför alla stora pester, med eller utan virus, varar i fem månader, varefter deras virulens avtar, och hur det kommer sig att den turkiske ambassadör som reste genom Languedoc i slutet av 1720-talet kunde utpeka en sorts linje som genom Avignon och Toulouse förenade Nizza med Bordeaux och som skulle utgöra den yttersta gränsen för gisslets geografiska spridning. Vilket händelserna bevisade.

Av allt detta framgår den andliga fysionomin hos en sjukdom, vars lagar man inte på vetenskapligt sätt kan precisera och vars geografiska ursprung det vore lönlöst att försöka bestämma, ty den egyptiska pesten liknar inte den orientaliska, som inte liknar Hippocrates', som inte liknar Syrakusas, som inte liknar Florens' svarta pest, vilken medeltidens Europa har att tacka för sina femtio miljoner döda. Ingen kan säga varför pesten drabbar den fege som flyr men sparar den liderlige som tillfredsställer sig med lik. Eller varför avståndstagande, kyskhets och ensamhet är utan verkan mot gisslets angrepp, och varför en viss skara vällustingar som isolerat sig på landet, som Boccacio med två besuttna följeslagare och 7 fromt vällustiga hycklande kvinnor, kan vänta i fred på de varma dagar då pesten drar sig tillbaka; och varför pesten i ett närbeläget slott, som förvandlats till krigscitadell

omringat av beväpnade män som vaktar ingången, förvandlar hela garnisonen och dess ägare till lik men besparar de beväpnade vakterna, som var de enda som utsatts för smitta. Och vem kan förklara att de sjukvårdsförband som upprättades genom stora truppförstärkningar av Mehmet Ali vid ett återuppplammande av den egyptiska pesten i slutet av förra århundradet visade sig effektiva nog att skydda klostren, skolorna, fångelserna och palatsen: och att flera smittohärdar av en pest som hade den orientaliska pestens alla karakteristiska drag plötsligt slog upp i medeltidens Europa på platser utan någon som helst kontakt med Orienten.

Med utgångspunkt från dessa egendomligheter, mysterier, motsättningar och särdrag får man sammanställa den andliga fysionomin hos en sjukdom som urholkar organismen och livet till sönderslitandets och spasmsens gräns, på samma sätt som en smärta som allteftersom den ökar i intensitet och djup mångdubblar sina vägar och rikedomar på känslighetens alla områden.

Men från den andliga frihet med vilken pesten utvecklas, utan råttor, mikrober och kontakter kan man härleda det absoluta och dunkla spelsättet hos ett skådespel som jag skall försöka analysera.

Då pesten brutit ut i en stad störtar de vanliga livsformerna samman, det finns inte längre väginnspektion, armé, polis eller rådhus; bål tänds för att bränna de döda där slumpen finner händer till förfogande. Var familj vill ha sitt. När sedan trä, plats och eld blir alltmera sällsynt uppstår familjestrider runt bålarna, snart följda av allmän flykt då liken blir för många. Redan belamras gatorna av döda i fallfärdiga pyramider, i kanterna avgnagda av djur. Stanken från dem stiger som en flamma i luften. Hela gator är avspärrade av högar med döda. Då öppnas husen och yrande pestsmittade med huvudet fullt av fasanfulla fantasier sprider sig ylande genom gatorna. Det onda som bearbetar deras inälvor, som genomfar hela deras organism, lösgör sig som raketer genom anden. Andra pestsmittade, som utan bölder, smärta, vansinne och blåroda fläckar stolt ser sig i spegeln och känner hur de nästan sprängs av hälsa fallar döda med sina tvålappar i handen, fulla av förtroende för de övriga pestsmittade. Över de blodiga strömmarna som tjocka, giftiga och fradgande av ångest och opium sprutar fram från like passerar egendomliga klädda personer med alns-långa näsor och ögon av glas, uppstyltade på någon sorts japanska skor, tillverkade av en dubbelanordning av träbrickor, de ena horisontala i form av sulor, de andra vertikala för att isolera dem från de infekterade kroppsvätskorna, och de deklamerar entonigt absurda litanior, vilkas förträfflighet inte hindrar dem från att i sin tur störta samman i koldelden. Dessa grovt okunniga läkare visar bara sin skräck och sin okunnighet. Befolkningens drägg, som tycks immuniserad genom sin lystna frenesi, tränger in i de öppna husen och lägger vantar på rikedomar som de mycket väl

* Författaren menar autonoma nervsystemet, varav sympatheticus utgör en del och parasympathicus den andra. (Overs. anm.)

vet att det är meningslöst att dra fördel av. Det är här som teatern kommer in i bilden. Teatern, dvs. den omedelbara godtyckligheten som tvingar till onödiga handlingar utan vinst för stunden.

De sista levande blir förbittrade, sonen som hittills varit lydig och dygdig dödar sin far; den avhållsamme sodomiserar sina närmaste. Den vållustige blir ren. Den snåle kastar sitt guld i nävar genom fönstret. Krigshjälten sätter eld på den stad han fordorm offrade sig för att rädda. Snobben styr ut sig och går på promenad i benhusen. Varken tanken att ingenting är heligt eller att döden förestår räcker till för att motivera så absurt godtyckliga handlingar hos människor som trodde att döden ingenting kunde avsluta. Och hur skall man förklara detta uppflammande av erotisk feber hos botade pestsmittade, som i stället för att fly förblir på plats och söker suga ut en brottslig vållust från döende eller t.o.m. döda kvinnor, till hälften krossade under likhögen där slumpen stoppat in dem.

Men om det behövs en så mäktig landsplåga för att framkalla denna frenetiska godtycklighet och om denna landsplåga är pesten, kunde man kanske försöka ta reda på vad godtyckligheten står för i förhållande till vår totala personlighet. Tillståndet hos den pestsmittade som dör utan vävnadsförstörelse men med en absolut och nästan abstrakt sjukdoms alla stigmata är identisk med tillståndet hos skådespelaren, som fullständigt genomsyras och rådbärkas av sina känslor utan vinst för verkligheten. Allt i skådespelarens liksom i den pestsmittades fysiska utseende visar att livet reagerat på paroxysmen, och ändå har ingenting hänt.

Mellan den pestsmittade som skrikande rusar efter sina yrselbilder och skådespelaren på jakt efter sin känslighet; mellan den levande som är sammansatt av personer som han annars aldrig skulle kunnat föreställa sig och som spelar upp dem mitt i en publik av lik och yrande dårar och poeten som vid olägliga tillfällen uppfinnar personer och utlämnar dem åt en lika livlös eller yrande publik finns det andra likheter, som bekräftar de enda sanningar som har någon betydelse och som ställer teaterns liksom pestens handling på samma plan som en verklig epidemi. Där pestbilderna i samband med ett mäktigt tillstånd av fysiska rubbningar är som de sista pustarna från en sinande andlig kraft, är poesins bilder på teatern en andlig kraft som börjar sin bana i sinnevärlden och klarar sig verkligheten förutan. Då skådespelaren väl kastat sig ut i sin vrede behöver han oändligt mycket mera dygd för att avhålla sig från att begå ett brott än mördaren behöver mod för att lyckas utföra sitt, och det är här som verkningarna av en känsla på teatern i all sin godtycklighet visar sig vara oändligt mycket mera värdefulla än verkningarna av en utförd känsla.

Inför raseriet hos mördaren som tröttnar ut sig förblir den tragiske skådespelarens i en ren och slutet cirkel. Mördarens vrede har fullbordat en handling,

den urladdar sig och förlorar kontakt med den kraft som inspirerat den men aldrig mera kommer att underblåsa den igen. Den har tagit skådespelarens form, den form som förnekar sig själv allteftersom den frigörs och smälter in i det allmängiltiga.

Om man nu vill gå med på denna andliga bild av pesten kan man se den pestsjukes oklara kroppsvätskor som den stelnade och materiella sidan av en rubbning, som på andra plan är likvärdig med de konflikter, strider, omstörtningar och sammanbrott som händelserna för med sig. Och på samma sätt som det inte är omöjligt att tänka sig att en dåres lönlösa förtvivlan och rop från sinnessjukhuset skulle ge upphov till pest genom en omkastning av känslor och bilder, kan man mycket väl tänka sig att yttre händelser, politiska konflikter, revolutionens ordning och krigets oordning då de överförs till teaterns plan skulle urladda sig i åskådarnas känslighet med kraften av en epidemi.

Sankt Augustinus framhäver i *De Civitate Dei* de likartade verkningarna hos pesten, som dödar utan att förstöra några organ, och teatern som, utan att döda, framkallar de mest mystiska sinnesförändringar inte bara hos en individ utan hos ett folk.

«Ni som är okunniga därom», säger han, «vet att dessa sceniska lekar, skändlighetens skådespel, inte inrättats i Rom av människornas laster utan på befallning av era gudar. Det skulle vara förnuftigare att ägna gudomlig dyrkan åt Scipion* än åt sådana gudar; förvisso var de inte värda sin överstepräst!...»

«För att blidka den pest som dödat kropparna, fordrar era gudar dessa sceniska spel till sin ära, och er överstepräst, som vill undvika den pest som korrumpierar själarna, sätter sig emot byggnaderna av själva scenen. Välj, om ni fortfarande besitter tillräckligt många glimtar av intelligens för att kunna föredra själen framför kroppen, välj vem som är värd er tillbedjan: ty de onda Andarnas list då de förutsåg att smittan skulle upphöra i kropparna grep med glädje detta tillfälle att införa ett mycket förfärligare gissel, eftersom det angriper sederna i stället för kropparna. Ja, så stark är förblindningen och korrumpationen som skådespelet i själen att de som kommit undan den stora plundringen av Rom och flytt till Kartago men är besatta av denna ödesdigra passion t.o.m. i dess tider var dag går på teatern och yrar i kapp för taskspelarna.» Det är lönlöst att ge de exakta orsakerna till detta smittsamma vansinne. Lika gärna kunde man försöka finna skälen till att nervsystemet efter en viss tid anpassar sig till svängningarna hos den mest subtila musik, så att det till slut utvinnet en sorts varaktig förändring från dem. Det är framför allt viktigt att tillstå att spelet på teatern liksom pesten är ett vansinne och ett smittsamt sådant. Sinnet tror vad det ser och gör vad det

tror: det är hemligheten med det fascinerande. Och Sankt Augustinus betvivlar inte ett ögonblick i sin text realiteten av denna fascination.

Emellertid måste man återupptäcka vissa förutsättningar för att ett skådespel som fascinerar ens andliga natur skall kunna uppstå inom en: och det är inte en enkel fråga om yrkesskicklighet.

Ty om teatern är som pesten är det inte bara för att den påverkar betydande kollektiv och vänder upp och ned på dem på samma sätt. Hos teatern liksom hos pesten finns någonting på samma gång segerrikt och hämnande. Man känner mycket väl att den spontana eldsvåda som pesten tänder där den passerar i själva verket är en enorm uppgörelse.

En så fullständig social katastrof, en så organisk oordning, ett sådant överflöd av laster och en så total andebesvärjelse som plågar själen och driver den till sitt yttersta tyder på ett tillstånd som å andra sidan representerar en väldig styrka, där alla naturkrafter möts med full vigör i det ögonblick då något väsentligt skall fullbordas i naturen.

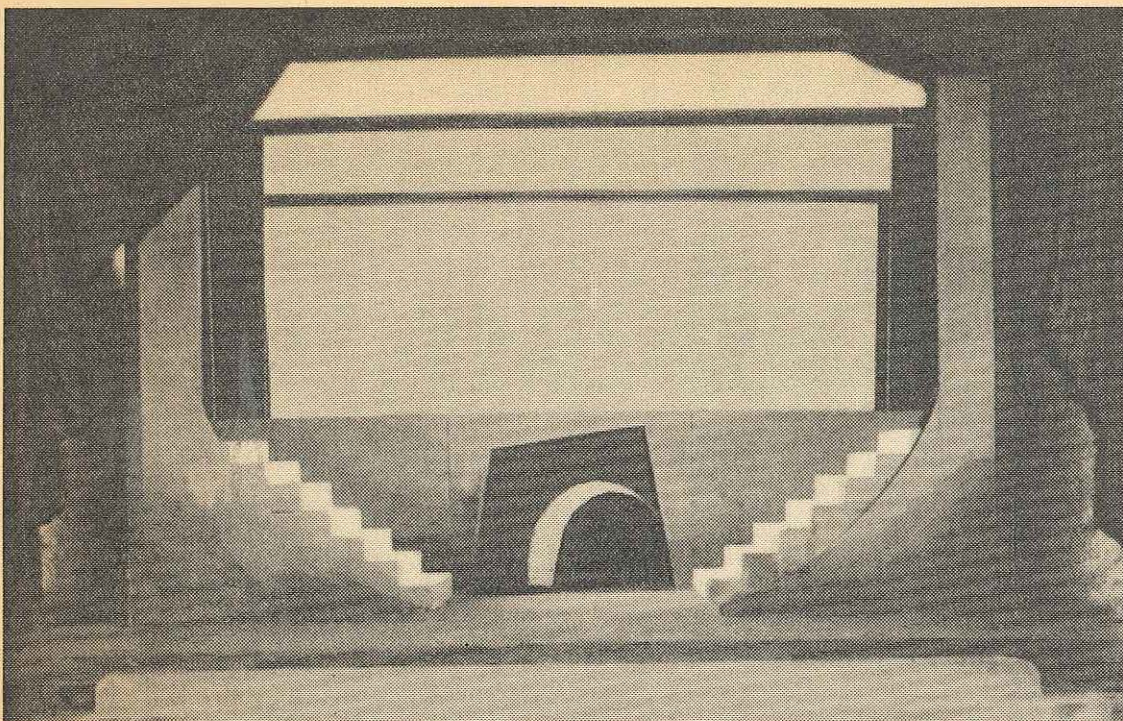
Pesten uppstår slumrande bilder och en latent oordning och driver dem plötsligt mot de mest extrema gester; också teatern tar gester och driver dem mot sin spets: liksom pesten återskapar den kedjan mellan vad som finns och vad som inte finns, mellan det möjliga verkan och det som existerar i den förkroppsligade naturen. Den återupptäcker en primärkunskap om gestalter och symboliska urbilder, som verkar som stötar av tystnad, orgelpunkter, blod som stelnar, lynnesutbrott, inflammatoriska bildsvep i våra häftiga väckta huvuden; den återuppväcker alla konflikter som sover inom oss i deras fulla kraft, och den ger dessa krafter namn som vi hälsar som symboler: och så utkämpas inför oss ett symbolernas slag där de slungas mot varandra i ett omöjligt nedtrampande; ty teatern kan inte existera förrän i det ögonblick då det omöjliga verkligen börjar och då den sceniska poesin eldar och överhettar förverkligade symboler.

Dessa symboler, som är tecken på mogna men hittills förslavade och i verkligheten oanvändbara krafter, exploderar i form av otroliga bilder som ger medborgarrätt och existensberättigande åt handlingar, vilka av naturen är fientliga mot samhällslivet.

En sann teaterpjäs vänder upp och ned på sinnessens vila, befriar det omedvetna som undertryckts, framtvingar ett slags virtuell revolt – som för övrigt når sitt fulla värde endast genom att förbli en möjlighet – och den ålägger det församlade kollektivet en heroisk och svår attityd.

Sålunda möter vi i Fords *Annabella* med största häpnad och så fort ridån gått upp en varelse som, slungad i ett oförskämt begär av blodskam spänner hela sin energi för att vara medveten och ung nog att utbasunera och rättfärdiga det. Han är inte oviss en sekund, tvekar inte ett ögonblick; och han visar därigenom hur föga alla de hinder som kunde läggas i hans väg betyder. Han är brottslig

* Scipion Nasica, överstepräst, som gav order om att jämna Roms teatrar med marken och fylla igen deras källare.



2



3

2. Artauds scenografi til Calderons LA VIDA ES UN SUEÑO iscenesatt av C. Dullin som åpningsforestilling til Atelier-teatret i 1922.

3. En scene fra LES CENCI, den første og eneste forestilling av LE THEATRE DE LA CRUAUTE. Stykket som var skrevet, iscenesatt og spilt av Artaud, gikk bare et par uker, så ble teatret nedlagt på grunn av dårlig presse og sviktende publikk.

med hjältemod och hjältemodig med djärvhet och skrytsamhet. Allt driver och eggas honom i denna riktning, för honom finns varken jord eller himmel, bara kraften i hans krampaktiga passion, vilken Annabellas lika upproriska och fullt ut lika heroiska passion inte underlåter att svara på.

«Jag gråter inte av samvetskval» säger han, utan av fruktan för att inte lyckas tillfredsställa min passion.» De är båda förfalskare, hycklare, lögnare, allt för deras övermänskliga passion, som lagarna hämmar och pennaliserar, men som de sätter över lagarna.

Hämnd för hämnd och brott för brott. När vi tror dem hotade, inringade, förlorade och när vi är redo att beklaga dem som offer visar de sig färdiga att svara ödet med hot för hot och slag för slag.

Vi följer dem från våldshandling till våldshandling och från krav till krav. Annabella fångas, fälld för äktenskapsbrott och blodskam, hon trampas ned, förolämpas, släpas efter hästar, och vår häpnad är stor då vi märker att hon långt ifrån att söka ett kryphål fortfarande provocerar sin bödel och sjunger i ett slags hårdnackat hjältemod. Det är revoltens absoluta höjdpunkt, den visar en skrämmande kärlek utan frist, som får oss åskådare att flämta av ångest vid tanken på att ingenting någonsin kommer att kunna hejda den.

Om man söker ett exempel på den absoluta friheten i revolten ger Fords Annabella oss detta poetiska exempel, knutet till bilden av den absoluta faran. Och när vi tror att vi uppnått fasans, blodets, de förhånade lagarnas, ja, själva poesins paroxysm som helgar revolten, tvingas vi gå ännu längre i en sinnesyra som ingenting kan hejda.

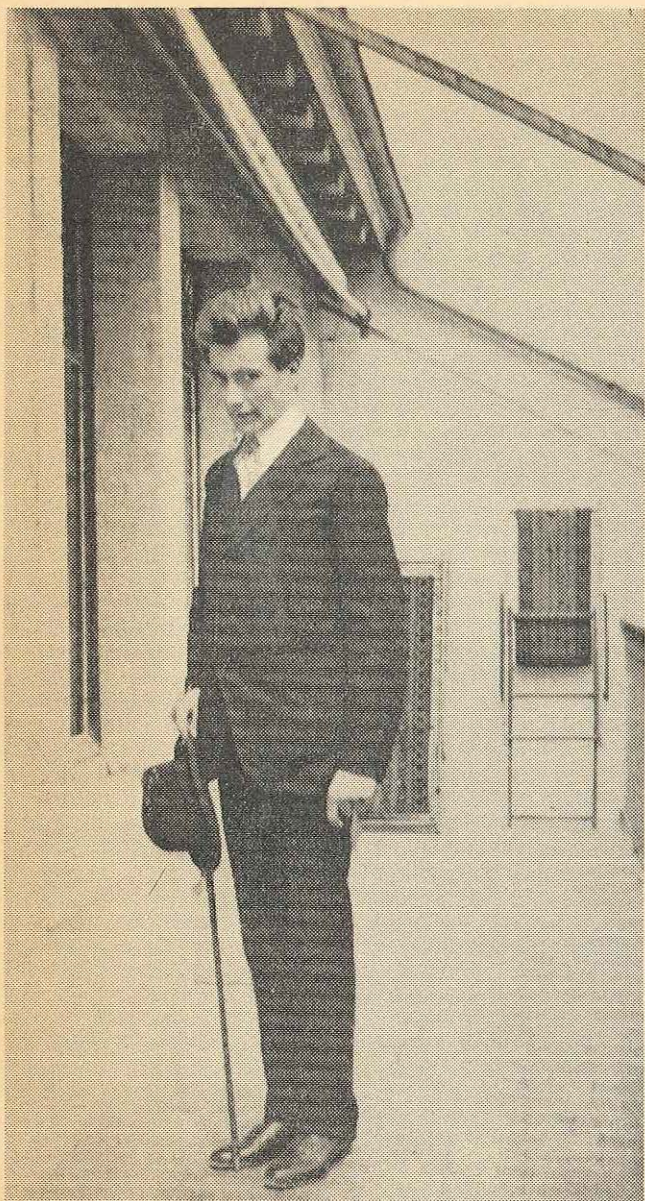
Till slut, intalar vi oss dock, kommer hämnden, döden för så mycken fräckhet och för ett så oemotståndligt nidingsdåd.

Men nej. Giovanni, älskaren, som inspirerats av en stor hänförd poet, kommer att sätta sig över hämnden, över brottet, över fasan genom en ännu större fasa som på samma gång tillintetgör lagarna, moralen och dem som varit förmätna nog att upphöja sig till domare.

En fälla gillras omsorgsfullt, man rustar till stort gästabad, där lejda lönnmördare och skurkar skall hålla sig gömda bland gästerna, redo att vid första tecken kasta sig över honom. Men denne inringade, förlorade hjälte som eldas av kärleken tänker inte låta någon stå till doms över denna kärlek.

Ni, tycks han säga, vill hudflå min kärlek, men det är jag som skall slunga denna kärlek i ansiktet på er, som skall bestänka er med blodet av en kärlek till vars nivå ni inte förmår höja er. Därpå dödar han sin älskade och sliter ut hennes hjärta för att mätta sig på det mitt i ett gästabad, där gästerna kanske hoppats kunna uppsluka honom.

Och innan han avrättas dödar han också sin rival, sin systers make, som djärvts ställa sig emellan honom och kärleken, och avrättas honom i en sista strid, som då förefaller oss som hans egen dödsryckning.



4



5

6

4. Antonin Artaud i 1920 ved sitt første opphold i Paris.

5. ANTONIN ARTAUD AUX HOUPPES. Portrett av Jean Dubuffet.

6. Innbydelseskort til LES CENCI-premieren.

THÉÂTRE DES FOLIES-WAGRAM (Dir. André Waller)
35, Avenue Wagram, 35 - Galvani 50-56

REPRÉSENTATION DE

GALA invitation pour 2 personnes

LES CENCI

tragédie en quatre actes et dix tableaux

d'Antonin Artaud

sur un thème de Stendhal et de Shelley

AU PROFIT DU CERCLE FRANÇOIS VILLON

ORCHESTRE

LOGE

CORBEILLE

Prix: 100 Frs

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. la Princesse Georges de Grèce, Princesse
Edmond de Polignac, Dr Thuyet-Landry,
Comte E. de Beaumont

Le ~~lundi~~ 6 mai, à 9 heures

Hard 7

Tenue de soirée

Teatern och grymheten

Av Antonin Artaud

En föreställning om teatern har gått förlorad. Och i den utsträckning som teatern begränsar sig till att låta oss tränga in i några marionetterns privatliv och förvandlar publiken till tittare, förstår man mycket väl att eliten vänder sig bort och att den stora massan söker tillfredsställa sitt behov av våld på bio, music-hall eller cirkus, som håller vad de lovar i den vägen.

Det är visst och sant att vi, med vår ytterligt nötta känslighet, i första hand behöver en teater som väcker oss: både nerver och hjärta.

Den psykologiska teaterns missgärningar som stammar från Racine har gjort oss ovana vid den omedelbara och våldsamma verkan som teatern bör besitta. Filmen å sin sida mördar oss med reflexer, som filtrerade genom en maskin inte längre kan förena sig med vår känslighet, den håller oss sedan tio år tillbaka i en ineffektiv känslökyla, där alla våra själsförmögenheter tycks gå i kvav.

I vår ångestfyllda och katastrofala epok känner vi ett trängande behov av en teater, som inte överträffas av händelserna själva, som genljuder djupt inom oss och är herre över tidens instabilitet. Vår långa vana vid underhållningspjäser har fått oss att glömma tanken på en allvarlig teater som genom att vända upp och ned på alla våra föreställningar ingjuter bildernas eldiga magnetism i oss och slutligen fungerar som en själens terapi, som vi inte kommer att kunna glömma.

Allt som verkar är grymhet. Det är runt denna föreställning om en extrem handling driven till sin spets som teatern bör förnyas.

Genomsyrad av uppfattningen att massan först tänker med sina sinnen och att det är absurt att som i den psykologiska teatern först och främst vända sig till dess förnuft, föresätter sig Grymhetens Teater att gå tillbaka till massornas skådespel; att genom upphetsning av betydande människomassor krampaktigt slungade mot varandra söka en smula av den poesi som finns kvar på fester och i folkhopar de dagar, nu alltmer sällsynta, då folket samlas på gatan. Teatern måste skänka oss allt som finns i kärlek, brott, krig eller vansinne om den åter skall bli någonting nödvändigt. Den dagliga kärleken, den personliga ambitionen och de vardagliga trivialiteterna har värde endast då de samverkar med den ohyggliga lyrismen i de Myter som har fått kollektivetets samtykke.

Det är därför vi med berömda personer, fasansfulla brott och övermänskliga självupppoffringar försöker kondensera fram ett skådespel, som utan att ta sin tillflykt till de gamla Myternas utslitna bilder visar sig i stånd att extrahera de krafter som är i rörelse i dem.

Kort sagt tror vi att det, i vad vi kallar poesi, finns friska krafter, och att bilden av ett brott framställt med erforderliga teatraliska medel är något oändligt mycket mera skrämmande än samma brott utfört i verkligheten.

Vi vill med teatern skapa en verklighet som man kan tro på och som ger hjärtat och sinnena detta konkreta styng, som varje sann förnimmelse innebär. På samma sätt som våra drömmar påverkar oss och verkligheten påverkar våra drömmar anser vi att man kan identifiera tankebilderna med en dröm, som blir verksam i så motto som den slungas ut med nödvändig häftighet. Och åskådarna kommer att tro på teaterns drömmar på villkor att de verkligen tar dem för drömmar och inte för en slavisk efterbildning av verkligheten; på villkor att de tillåter åskådarna att utlösa hos dem den drömmens magiska frihet, som de endast kan känna igen då den präglas av skräck och grymhet.

Härifrån stammar detta rop på grymhet och skräck i vid mening, så vid att dess omfång pejar vår totala livskraft, ställer oss ansikte mot ansikte med alla våra möjligheter.

Det är för att gripa tag i alla sidor av åskådarens känslighet som vi förordar ett roterande skådespel, som istället för att göra scen och salong till två slutna världar utan kommunikationsmöjlighet sprider sina visuella och akustiska explosioner över hela åskådarmassan.

Dessutom tänker vi, med utgångspunkt från analyserbara och lidelsefulla känslor låta skådespelarens lyrism tjäna till att uppenbara yttre krafter; och på så sätt inlemma hela naturen i teatern, sådan som vi vill förverkliga den.

Hur stort detta program än må vara överträffar det inte teatern själv, som när allt kommer omkring tycks identifiera sig med den urgamla magins krafter. I praktiken vill vi återuppväcka en föreställning om det totala skådespelet, där teatern skall kunna återerövra från film, music-hall, cirkus, ja, från själva livet vad som i alla tider varit dess domän. Denna klyfta mellan analysteatern och den plastiska gestaltvärlden förefaller oss dum. Man skiljer inte kroppen från själen eller sinnena från intelligen- sen, i synnerhet inte på ett område där organens oupphörligt återkommande trötthet behöver häftiga omskakningar för att vårt omdöme skall leva upp igen. Å ena sidan alltså ett skådespels massa och omfång som riktar sig till hela organismen; å andra sidan en intensiv mobilisering av föremål, gester och tecken använda på ett nytt sätt. Förnuftsdelens reducering leder till en energisk komprimering av texten; aktiviseringen av den dunkla poetiska känslan tvingar till konkreta tecken. Orden talar föga till sinnet; rymden och tingen talar; de nya bilderna talar, t.o.m. då de skapats av ord. Men rymden som åskar av bilder och rågas av ljud talar även den, om man då och då kan tillvarata tillräckligt stora avsnitt där tystnad och orörlighet spelar.

Efter denna princip ämnar vi ge ett skådespel där dessa direkta handlingsmöjligheter skall utnyttjas i sin totalitet; alltså ett skådespel som inte fruktar att löpa linan ut i sitt utforskande av vår nervösa känslighet med rytmer, ljud, ord, klanger och barnjoller, och vars

egenskaper och förvånande legeringar utgör en del av en teknik som inte bör avslöjas.

För övrigt och för att tala uppriktigt säger bilderna i vissa målningar av Grunewald eller Hieronymos Bosch tillräckligt om vad det kan bli av ett skådespel, där den yttre naturens föremål, liksom i något helgons hjärna, kan uppträda som frestelser.

Det är här, i en pjäs om den frestelse där livet har allt att förlora och anden allt att vinna, som teatern bör återvinna sin verkliga betydelse.

Vi har för övrigt givit ett program som bör ge möjlighet åt en ren och omedelbar regi att organiseras runt historiska eller kosmiska temata som alla känner till.

Och vi lägger vikt vid att det första skådespelet vid Grymhetens Teater skall handla om massornas bekymmer, som är mycket viktigare och mycket mer oroande än någon individs.

Det rör sig nu om att ta reda på om man i Paris, innan de förebadade omstörtningarna skall kunna finna tillräckliga realiseringsmöjligheter, finansiella och andra, för att tillåta en sådan teater att leva. I vilket fall som helst kommer den att bestå, ty den hör framtiden till. Eller skall det omedelbart behövas en smula verkligt blod för att uppenbara grymheten.

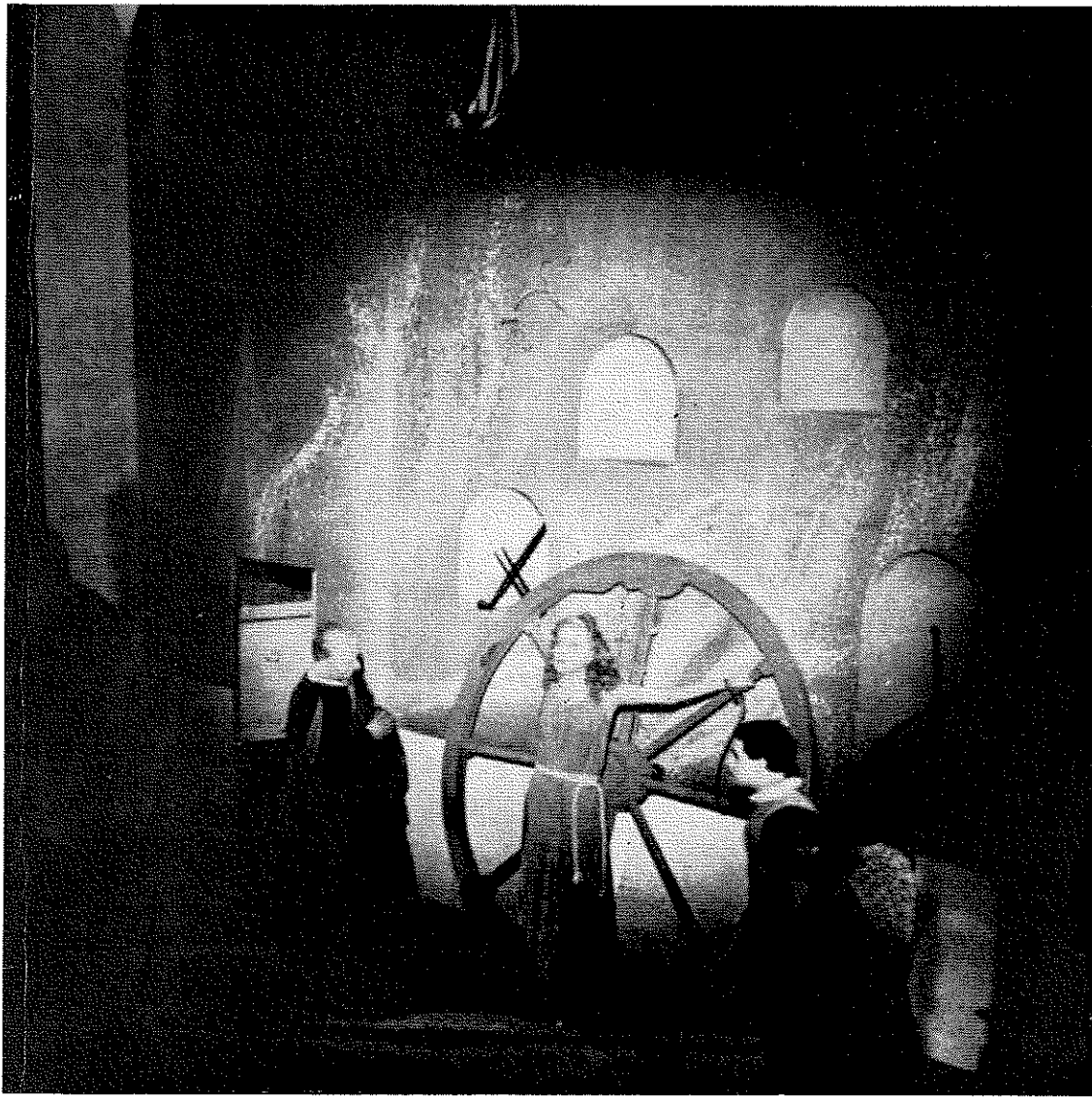
Oversatt av Marianne Ahrne.

7. LES CENCI: slutscenen. Beatrice blir torturerad. Rollen var spilt av Lya Abdy.

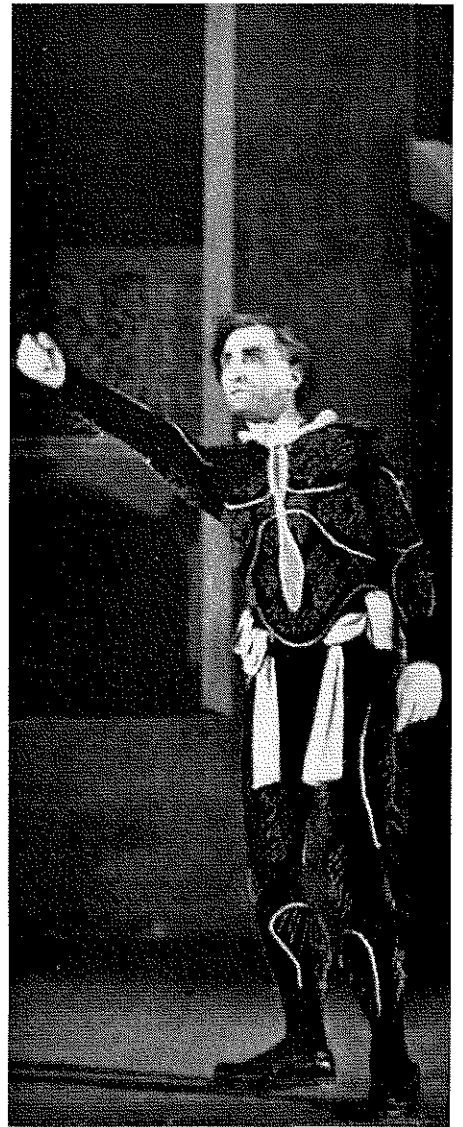
8. A. A. i rollen av Cenci.

8a, 8b. 1924, A. A. i Marseilles.

8c. A. A. i en filmrolle. Filmens titel er ukjent.



7



8

8a

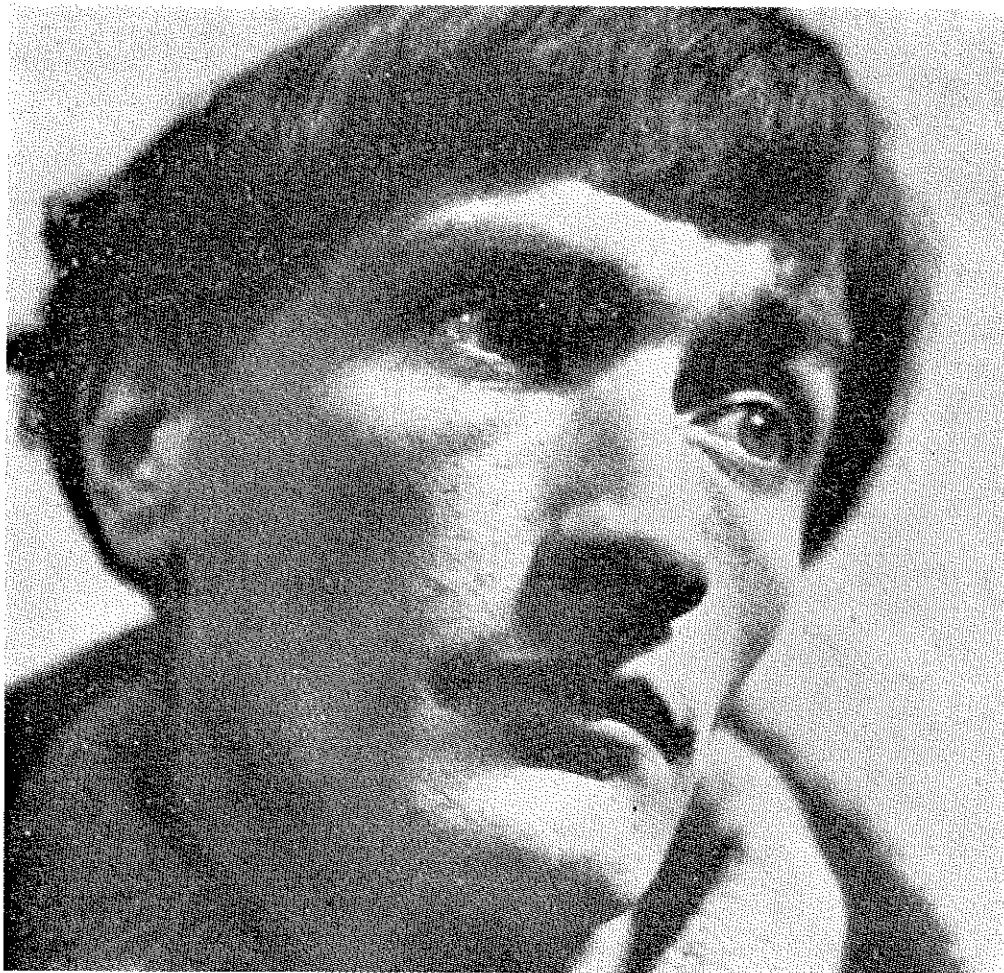


8b



8c





9
10



9a

9b



9c

9d



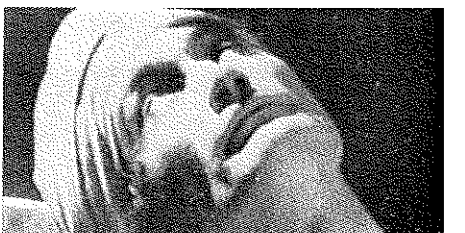
10a

10b



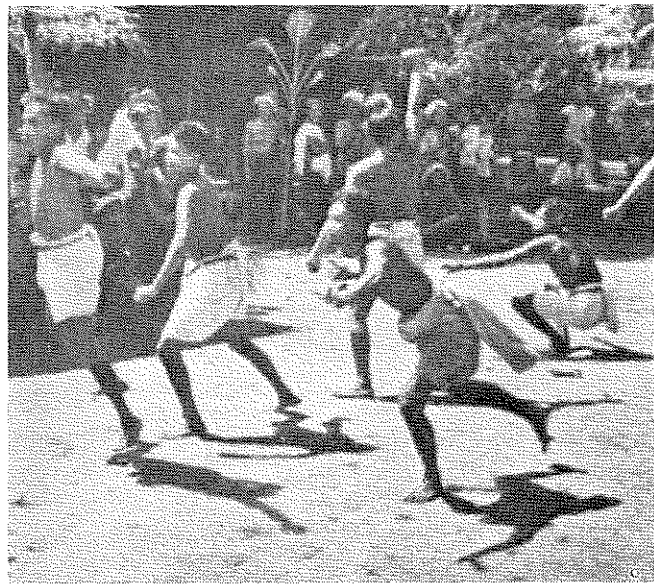
10c

10d



9—9d. A. A. i Dreyers LA PASSION DE JEANNE D'ARC (1928).

10—10d. A. A. i rollen av Marat i Abel Gances film NAPOLEON (1926).



11



12

A. A. — Om balinesisk teater. Antonin Artaud så i 1931 en balinesisk ballett på Exposition Universelle i Paris. Det ble en opplevelse som oppskaket ham og det satte dype spor i hans syn på teater. Umiddelbart etter skrev han to korte essays, det ene om balinesisk ballett og det andre om forskjellen mellom det vestlige og det østerlandske teater. Her fremhever han det asiatiske teaters overlegenhet idet idéer og sjelstilstander inkarneres i handling og ikke i ord. Bildene er hentet fra *TRANCE IN BALI* av Jane Belo og viser to faser i et Barong-ritual.

Dragens (Barong) tilhengere angriper heksen (Rangda) med kniver (bilde 11). De overvinnes av hennes makt og faller (bilde 12). Dragen griper inn, oppmuntrer sine tilhengere som med vilje skrik retter knivene mot sine egne bryst og i trance slår seg selv (bilde 13).

Hele ritualet skal føre til opphevelse av det ondes makt og trusel. Ifølge Margaret Mead skal et slikt ritual ha en forløsende virkning fra angst og aggresjon, ikke bare for danserne, men også for tilskuerne.

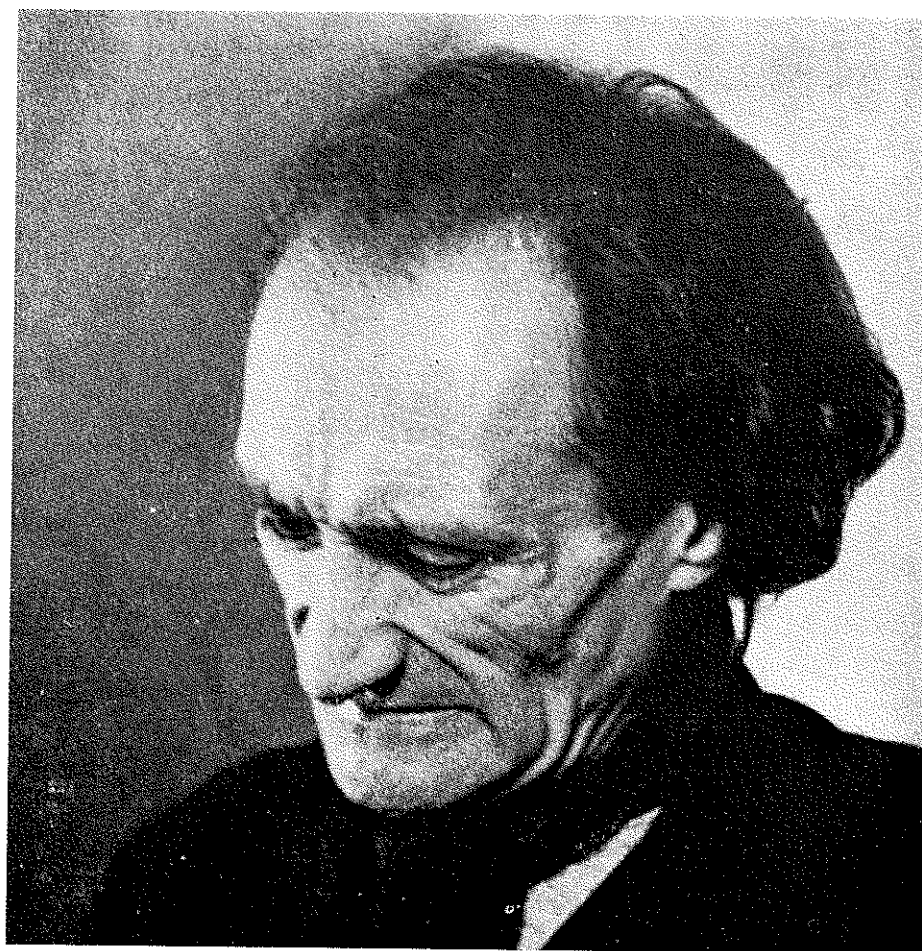
11, 12, 13. Disse skjelvninger, disse barnaktige smattinger, denne helen som piner jorden i kadense — et uttrykk av automatismer i den uhemmete ubevissthet — denne dobbeltgjenger som i et gitt øyeblikk skjuler seg bak sin egen virkelighet, dette er en beskrivelse av frykten som gjelder for alle breddegrader. En slags frykt griper oss ved å betrakte disse mekaniske vesener hos hvem hverken deres gledeer eller sorger synes tilhøre dem, men å adlyde et fastlagt ritus diktert av høyerestående intelligenser. Vi overværer en mental alkymi, som ut fra en sjelstilstand gjør en bevegelse, den direkte bevegelse, så ribbet og rettlinjert, som alle våre handlinger kunne ha vært hvis de strebet mot det absolutte.

13





14



15



16

14. Hverken Gud eller djevel. Han var hverken dikter eller dramaturg, men feilen ved ham var den at han heller ikke var noen gud eller djevel: en vanlig skuespiller og sceneinstruktør, eller nærmere en insipient. Hans magiske og alky-mistiske teater var basert på regien, noen lys-effekter, et par rekvisitter. Han gjorde regien uten å ha teater, satte iscene uten å ha noen tekst, det siste skyldes kanskje det at den for-fatter han drømte om ikke fantes på den tiden. Han skulle da ha satt hans stykke iscene på en så fantastisk måte at hele boulevard-teatret, hele det sosialistiske, realistiske og brechtske teater ville for alltid ha vært kompromitert, gjort uverdig og uantagelig.

E. Ionesco.

15. Den torturerte ble ansett som gal av alle. Han trådte frem som en gal for all verden og bildet av verdens galskap er blitt inkarnert i den torturerte.

A. A.

16. Vi så en forbannet mann, uhyggelig rystet av en gud, på terskelen til en uendelig grotte — Sibyllens hemmelige hule — der intet profant tolereres. En dikter på Carmels poetiske høyde, i lynets og de altetende gribbers vold, på en og samme gang poet og offer. Man følte skam ved igjen å innta plass i verden hvor bekvemmelig-heten består av kompromisser.

André Gide.

Grymhetens teater (I Manifest)

Av Antonin Artaud

Man kan inte fortsätta att prostituera teaterns idé, som äger värde endast genom en magisk och ohygglig förbindelse med verkligheten och faran.

Ställd på detta sätt bör teaterfrågan väcka allmän uppmärksamhet, därför att det är underförstått att teatern — genom sin fysiska sida och genom sitt krav på *uttryck i rummet*, som egentligen är det enda verkliga — tillåter konstens och ordets magiska möjligheter att utövas organiskt och i sin helhet som ombildade andebesvärjelser. Av allt detta framgår att man inte kan återskänka teatern dess specifika handlingsbefogenheter förrän man gett den ett eget språk.

Dvs. att det i stället för att gå tillbaka till texter som anses definitiva och heliga framför allt är viktigt att bryta teaterns underkastelse under texten och att återfinna idén om en sorts unikt språk, halvvägs mellan gest och tanke. Detta språk kan endast definieras genom det dynamiska uttryckets möjligheter, som i rummet sätts i motsats till den skrivna dialogens. Vad teatern ännu kan suga ut ur ordet är dess möjligheter till expansion utanför det skrivna, till utveckling i rummet, till en upplösande och vibrerande inverkan på känsligheten. Det är här som betoningarna, det bestämda uttalet av ett ord kommer in i bilden. Förutom ljudens auditiva språk verkar här föremålets, rörelsernas, attitydernas och gesternas visuella språk, men på villkor att man vidgår deras betydelse, deras fysionomi, deras sammansättning så att de förvandlas till tecken och genom att dessa tecken blir ett slags alfabet. Då teatern blivit medveten om detta språk i rummet, ett språk sammansatt av ljud, skrik, ljus och onomatopoetiska ord är den skyldig sig själv att organisera det genom att göra personerna och föremålen till sannskyldiga hieroglyfer och genom att använda sig av deras symbolism och deras inbördes överensstämmelse med alla kroppsdelar och på alla plan.

För teatern rör det sig alltså om att skapa en ordets, gestens och uttryckets metafysik med avsikt att bryta ut den från sitt psykologiska och mänskliga stampande på stället. Men allt detta är utan verkan om det inte bakom en sådan ansträngning ligger en verklig metafysisk frestelse, en åkallan av vissa ovanliga idéer, vilkas öde är just att inte kunna begränsas eller ens formellt tecknas. Dessa idéer som snuddar vid Skapelsen, Framtiden och Kaos och alla är av kosmiskt slag förser oss med ett första begrepp om ett område som teatern blivit totalt främmande inför. De kan skapa ett slags spänningsfylld ekvation mellan Människan, Samhället, Naturen och tingene.

Problemet är för övrigt inte att direkt framställa metafysiska idéer på scenen utan att åstadkomma ett slags frestelser, ge luft och rymd åt idéerna. Och humorn med sin anarki, poesin med sina symboler och bilder ger ett första begrepp om möjligheten att kanalisera det frestande med dessa idéer.

Nu måste man säga något om den enbart materiella sidan av detta språk. Dvs. om alla dess medel och möjligheter att påverka känsligheten.

Det vore fåfängt att säga att det vädjar till musiken, dansen, pantomimen eller mimiken. Det är självklart att det använder sig av rörelser, harmonier och rytmer, men bara i den mån som de kan samverka till ett slags centraluttryck utan vinst för någon speciell konststart. Vilket i sin tur inte innebär att det skulle underlåta att betjäna sig av vanliga händelser och passioner, men det använder dem som en trampolin på samma sätt som den DESTRUKTIVA HUMORN genom skrattet kan bringa förnuftets vanor i samklang med sig.

Men med en helt orientalistisk innebörd av uttrycket tjänar detta objektiva och konkreta teaterspråk till att fastkila och innesluta stämmor. Det genomlöper känsligheten. Genom att överge den västerländska användningen av ord gör den dem till en besvärjelse. Det befördrar rösten. Det utnyttjar vibrationer och andra röstegenskaper. Det får rytmen att häftigt stampa iväg. Det valsar ut ljud. Det syftar till att hänföra, förslöa, förtrolla eller hejda känsligheten. Det utlöser känslan för en ny lyrism i gesten, som genom sitt utslungande eller sin vidd till slut övergår till ordens lyrism. Det bryter äntligen det intellektuella beroendet av orden genom att ge den en känsla för en ny och djupare intellektualitet, som döljs bakom de gester och tecken som upphöjts till värdigheten av vissa andebesvärjelser.

Ty all denna magnetism och poesi och dessa direkta möjligheter till förtrollning skulle inte betyda någonting om de inte hade till uppgift att fysiskt sett sätta anden på spåret efter någonting, om den sanna teatern inte kunde ge oss en känsla av en skapelse, som vi bara känner från en sida men vars fullbordande ligger på andra plan.

Och det har föga betydelse att verkligen erövra dessa andra plan med förståndets, dvs. med intelligensens hjälp, det är att förminska dem, och detta har varken intresse eller mening. Vad som betyder någonting är att känsligheten med säkra medel görs förmögen till en finare och djupare förnimmelse, och detta är målet för magi och riter, av vilka teatern bara är ett återsken.

TEKNIK

Det rör sig alltså, i ordets verkliga betydelse, om att göra teatern till en funktion: något lika lokaliserat och exakt som blodcirkulationen i artärerna eller den till synes kaotiska utvecklingen av drömbilder i hjärnan, och detta genom att effektivt fångsla, att verkligen förslava uppmärksamheten.

Teatern kan inte bli sig själv igen, dvs. skapa möjlighet till sann illusion om den inte förser åskådaren med drömmar lika trovärdiga som en kemisk fällning, där hans smak för brott, hans erotiska tvångsföreställningar, hans barbari, hans chimärer, hans utopiska känsla för livet och tingen, ja, t.o.m. hans kannibalism strömmar ut på ett inre men därför inte inbillat och illusoriskt plan.

Med andra ord bör teatern med alla medel eftersträva att återställa inte bara alla aspekter av den objektiva och deskriptiva yttervärlden utan också av den inre, dvs. av människan metafysiskt betraktad. Bara på detta sätt tror vi att man än en gång på teatern kommer att kunna tala om fantasins rättigheter. Varken Humorn, Poesin eller Fantasin betyder någonting om de inte genom en anarkistisk förstörelse, som frambringar en oerhörd formflykt som blir skådespelets kärna, organiskt lyckas återställa människan, hennes föreställningar om verkligheten och hennes poetiska plats i den.

Men att anse teatern som en psykologisk eller moralisk funktion i andra hand och tro att drömmarna själva bara är en ersättningsfunktion är att förminska såväl drömmarnas som teaterns djupa poetiska räckvidd. Om teatern liksom drömmen är blodtörstig och omänsklig är det i mycket högre grad för att oförglömligen manifestera och förankra hos oss tanken på en värdelig konflikt och en spasm, där livet i vart ögonblick genomskärs och där allt i skapelsen reser sig och motverkar vårt tillstånd som välanpassade varelser, för att på ett konkret och aktuellt sätt vidmakthålla de metafysiska idéerna i några Fabler, vars inneboende hemskhet och energi är nog för att bevisa ursprunget och varaktigheten i väsentliga livsprinciper. Då det förhåller sig så ser man att detta nakna — inte abstrakta, men reella teaterspråk, genom sin närhet till de principer från vilka det på ett poetiskt sätt laddas med energi och genom användning av människans nervösa magnetism, gör det möjligt för oss att överskrida konstens och ordets vanliga gränser, för att sedan aktivt-magiskt och i egentlig mening realisera ett slags total skapelse, där människan bara behöver återta sin plats mellan dröm och yttre händelser.

TEMATA

Det handlar inte om att ta död på publiken genom att syssla med det transcendent kosmiska. Att det finns djupa nycklar till tanke och handling med vilkas hjälp man kan tolka hela föreställningen angår i regel inte åskådaren, som inte intresserar sig för det. Men det är ändå nödvändigt att de finns, och detta är vår sak.

SKÅDESPELET

Varje skådespel bör innehålla ett fysiskt och objektivt element förnimbart för alla. Skrik, klagorop, spöksyner, överraskningar, teatereffekter av alla slag, dräkternas magiska skönhet efter efter vissa rituella modeller, ljusets glans, rösternas inkantatoriska skönhet, harmoniernas förtrollning, sällsynta toner i musiken, föremålens färg, rörelsernas fysiska rytm vilkas crescendo och decrescendo anpassar sig till pulserandet av välbekanta rörelser, konkreta framträdanden av nya och förbluffande ting, masker, flera meter höga dockor, häftiga ljusförändringar, ljusets fysiska verkan genom att uppväcka associationer till kallt och varmt, etc.

REGIN

Det är omkring regin, ansedd inte bara som en enkel inbrytning av en text på scenen utan som utgångspunkt för allt teater-skapande, som teaterns karakteristiska språk kommer att utkristalliseras. Och det är i användningen och hanteringen av detta språk, som den gamla dualismen mellan författare och regissör kommer att smälta bort och ersättas av en enda Teaterskapare, som får axla det dubbla ansvaret för skådespel och handling.

SCENSPRÅKET

Det gäller inte att avskaffa det uttalade ordet utan att ge orden ungefär den betydelse de har i våra drömmar. För övrigt måste man finna nya möjligheter att nedteckna detta språk, antingen dess möjligheter närmar sig notskriften eller man använder sig av ett slags chifferspråk.

Vad beträffar de vanliga föremålen eller t.o.m. den mänskliga kroppen, upphöjda till tecken, är det uppenbart att man kan låta sig inspireras av hieroglyfbokstaver, inte bara för att skriva ned dess tecken på ett läsbart sätt som gör det möjligt att efterbilda dem som man vill, utan för att på scenen sammanställa deras exakta och direkt läsbara symboler.

Å andra sidan kommer chifferspråket och notskriften att bli värdefulla medel för att transkribera röster.

Eftersom detta språks grundval är att ta itu med en speciell användning av tonfallen, bör dess tonfall utgöra en sorts harmoniskt jämvikt, en andrahandsförvandling av ordet, som man måste kunna återge när man vill.

På samma sätt kan våra 10.000 och en ansiktsuttryck tagna som masker etiketteras och katalogiseras med tanke på att direkt och symboliskt delta i det konkreta scenspråket; och detta deras speciella psykologiska användning förutan.

Ytterligare kommer dessa symboliska gester, masker, attityder, individuella eller gemensamma rörelser – vilkas otaliga tolkningsmöjligheter utgör en viktig del av det konkreta teaterspråket – frambesvärjande gester, upprörande eller godtyckliga attityder och häftiga stampningar av rytmer och ljud att fördubblas, ja mångdubblas genom en sorts reflexgester och reflexattityder, framkallade genom mängden av alla impulsiva gester, missade attityder, alla förståndets och språkets miss-tag, genom vilka vad man skulle kunna kalla ordets vanmakt manifesteras, och där ligger en enorm uttrycksrikedom, som vi då och då kommer att ta vår tillflykt till.

Det finns dessutom en konkret musikuppfattning, där ljuden uppträder som personer, där harmonierna bryts itu och går förlorade då orden på exakta ställen kommer emellan.

Från den ena uttrycksmöjligheten till den andra skapas överensstämmelser och nivåer, och det finns ingenting, inte ens ljuset som inte kan få en bestämd intellektuell innebörd.

MUSIKINSTRUMENTEN

De kommer att användas som föremål och som en del av dekoren.

Nödvändigheten, vad ljudet beträffar, att djupt och direkt påverka känsligheten genom kroppen inbjuder dessutom till att eftersöka ljudkvaliteter och vibrationer som örat är helt ovant vid, egenskaper som de nuvarande musikinstrumenten inte äger och som tvingar oss att åter börja använda gamla, bortglömda instrument eller att skapa nya. De tvingar oss också till att utanför musikens område söka efter instrument och apparater som genom att de uppkommit ur vissa hopsmältningar eller ombildade metalliska legeringar kan uppnå ett nytt omfång hos oktaven och frambringa outhärdliga ilande ljud.

LJUSET — BELYSNINGEN

Den ljusapparat som för närvarande används på teatrarna är inte längre tillräcklig. Då ljusets speciella inverkan på sinnesstämningen träder i funktion bör man eftersträva ljussvängningseffekter, nya sätt att sprida ljuset i vågor eller fläckvis eller att fyra av det som en serie eldpilar. Färgskalan hos de apparater som för närvarande används måste helt och hållet revideras. För att åstadkomma speciella tonkvaliteter bör man återinföra ett element av finfördelning, förtätning och ogenomtränglighet hos ljuset för att framställa värme, köld, vrede, skräck, etc.

DRÄKTER

Vad dräkterna beträffar bör man, utan att tro att det skulle kunna finnas någon likformig teaterdräkt som passade alla pjäser, så ofta som möjligt undvika modern kostym, inte på grund av en fetischistisk och vidskaplig försmak för det antika, utan därför att det tycks helt självklart att vissa tusenåriga dräkter, avsedda för rituella ändamål, trots att de varit moderna vid en viss tid behåller en avslöjande skönhet och apparation på grund av sin närhet till de traditioner som gav upphov till dem.

SCENEN — SALONGEN

Vi avskaffar scen och salong och ersätter dem med en enhetlig spelplats utan avbalkning eller barriär av något slag, som kommer att utgöra den egentliga skådeplatsen för handlingen. En direkt kommunikation återställs mellan åskådare och skådespel genom att åskådaren, som är placerad i handlingens mitt, omsveps och genomkorsas av den. Denna inneslutning stannar just från salongens utformning.

På så sätt kommer vi, i det vi överger de nu existerande teaterlokalerna, att välja en hangar eller lada, vilken som helst, och bygga om den enligt de metoder som lett till arkitekturen hos vissa kyrkor eller heliga platser och vissa tempel i Övre Tibet. Inom ramen för denna konstruktion kommer speciella höjd- och djupproportioner att råda. Salen skall inhägnas av fyra väggar, utan någon som helst utsmyckning, och publiken som sitter mitt i salongen på ett lägre plan har vridstolar som tillåter den att följa skådespelet, som utspelas rundt omkring den. Frånvaron av scen i ordets vanliga bemärkelse kommer i själva verket att bjuda handlingen att utvecklas i salongens alla hörn. Särskilda spelplatser kommer att reserveras för skådespelarna i vart hörn. Scenerna kommer att spelas framför vitkalkade fondväggar änade att absorbera ljuset. På höjden kommer dessutom gallerier att löpa runt salongsväggarna liksom på vissa primitiva målningar. Gallerierna gör det möjligt för skådespelarna att var gång, handlingen kräver följa varandra från plats till plats i salongen och för spelet att fortlöpa på alla synbara nivåer och riktningar i höjd och djup. Ett skrik som utstöts på ena sidan kan gå grån mun till mun med på varandra följande förstärkningar och moduleringar tills det når andra sidan. Spelet löser upp sin ringdans, utsträcker sin bana från plats till plats, paroxysmer uppstår plötsligt, brännande till på olika platser; och skådespelets sanna illusion kommer då inte mera att vara tomma ord, lika litet som spelets direkta och omedelbara grepp om åskådaren. Ty denna spridning av spelet över en väldig yta kommer att tvinga scenljuset och alla föreställningens beljusingseffekter att gripa tag i såväl publik som scenpersoner; – och flera samtidiga handlingar, flera faser av en identisk handling, där personerna är fastklamrade vid varandra som bisvärmar och uthärdar situationernas alla angrepp, och där alla utifrån kommande anfall av väder och vind kommer att motsvaras av påtagliga möjligheter till beljusing, åska eller vind vars återverkan åskådaren får känna av.

I vilket fall som helst kommer en central spelplats att reserveras, som utan att direkt tjäna som scen, bör kunna tillåta spelets huvudströmningar att flyta samman och återknytas var gång det blir nödvändigt.

FOREMÅL — MASKER — REKVISITA

Dockar, enorma masker och föremål med underliga proportioner kommer att dyka upp på samma sätt som verbala bilder, dessa kommer att betona den konkreta sidan av varje bild och uttryck — medan å andra sidan det som vanligen kräver en objektiv framställning på scenen smusslas undan och döljs.

DEKOREN

Dekoren kommer att avskaffas. För att ersätta den räcker det med hieroglyfpersoner, rituella dräkter, tio meter höga figurer som föreställer Kung Lears skägg i stormen, musikinstrument i mänsklig storlek, föremål med okänd form och ändamål.

NUET

Men, kommer man att invända, en teater som är så långt från livet, från händelserna, från de aktuella intressena... Från nuet och dagshändelserna, ja! Från det djupa i dessa intressen och från det som är några få människors angelägenhet, nej! Och i ZOHAR är berättelsen om Rabbi Simon som brinner som eld lika aktuell som elden.

VERKEN

Vi kommer inte att spela skrivna pjäser, men runt kända temata, fakta och verk tänker vi pröva en direkt regi. Salongens själva art och disposition kräver ett stort skådespel, och det finns inget tema, hur omfattande det än må vara som vi inte kan ge oss i kast med.

SKÅDESPELET

En uppfattning om det totala skådespelet måste uppväckas. Problemet är att få rummet att tala, att höra och utfylla det; på samma sätt som minor insprängda i en slätt klippvägg plötsligt kan få geysrar och eldkvastar att slå upp.

SKÅDESPELAREN

Skådespelaren är på samma gång en ytterst viktig del av det hela, eftersom föreställningens framgång beror på hur effektivt han spelar, och en sorts passiv och neutral beståndsdel, eftersom han strängeligen fråntas allt personligt initiativ. Det är för övrigt ett område, där det inte finns några exakta normer; och mellan skådespelaren som man avkräver att kunna åstadkomma några enkla snyftningar och talaren som måste ha förmåga till personlig övertygelse ligger allt som skiljer en människa från ett instrument.

TOLKNINGEN

Skådespelet kommer från början till slut att vara som ett chifferspråk. På så sätt går ingen rörelse förlorad, och alla rörelser lyder under en rytm; och då varje person är extremt stiliserad kommer hans gester, utseende och dräkt att framställas i ett förklarande ljus.

FILMEN

Mot den grova visualiseringen av det som finns svarar teatern genom poesin med bilden av det som inte finns. För övrigt kan man i handlingshänseende inte jämföra en filmbild som, hur poetisk den än är, begränsas av filmremsan och teaterbilden som lyder livets alla krav.

GRYMHETEN

Utan ett element av grymhet som grund för varje skådespel är teatern inte möjlig. I det degenerationstillstånd som vi befinner oss är det genom huden man måste låta det metafysiska tränga in i själen.

PUBLIKEN

Teatern måste finnas först.

PROGRAMMET

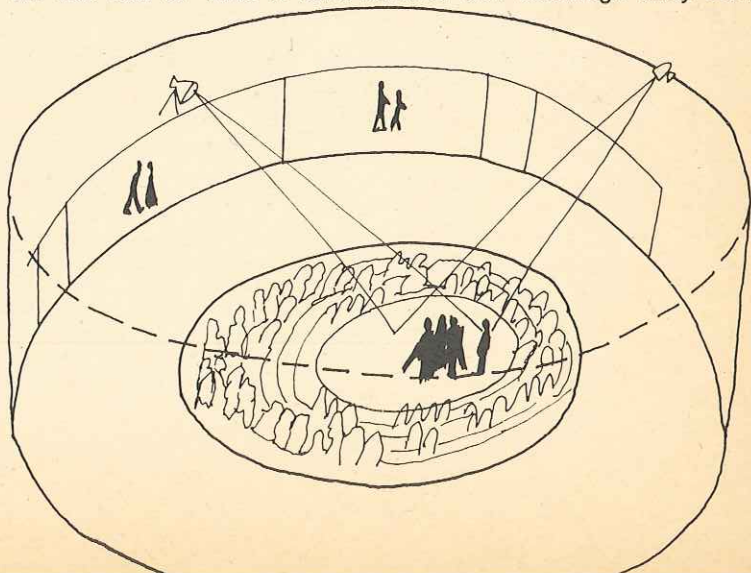
Vi tänker utan hänsyn till texten iscensätta följande:

- 1) En adaption av ett verk från Shakespeares tid helt i överensstämmelse med vårt nuvarande tillstånd av inre oro, aningen det blir en av Shakespeares apokryfiska pjäser som Arden of Feversham eller vilken som helst från den tiden.
- 2) En pjäs med extrem poetisk frihet av Léon-Paul Fargue.
- 3) Ett utdrag ur Zohar: Berättelsen om Rabbi Simon som äger en eldsvådas outsläckliga våldsamhet och kraft.
- 4) Historien om Blåskägg rekonstruerad enligt arkiven med en nytolkning av erotiken och grymheten.
- 5) Stormningen av Jerusalem enligt bibeln och historien; med dets blodröda färg som dryper och en känsla av uppgivenhet och panik, märkbar, t.o.m. i ljussättningen; och å andra sidan profeternas metafysiska dispyter med den fruktansvärda intellektuella upphetsning de skapar och vars återsken på ett fysiskt sätt studsar tillbaka på Konungen, Templet, Pöbeln och Händelserna.
- 6) En berättelse av Markis de Sade, där erotikens skall transponeras, allegoriskt framställd för att framhäva en våldsam exteriorisering av grymhet, medan det övriga döljs.
- 7) Ett av flera romantiska melodramer, där det otroliga blir ett aktivt och konkret poetiskt element.
- 8) Büchners Woyzeck, som reaktion mot våra principer och som skolexempel på vad man sceniskt kan utvinna ur en exakt text.
- 9) Verk från den elisabethanska teatern som berövats sin text och av vilka vi bara behåller den tidsenliga utstyrseln, situationerna, personerna och handlingen.

Oversatt av Marianne Ahrne.

17

17. Tegningen visar Artauds ideer om teaterarkitekturen. Det finnes en scene i midten och en ringscene rundt tilskuerne som sitter på bevegelige stoler og kan følge handlingen som foregår både i midten og rundt dem (tegning reproducert fra Scénographie Nouvelle, Aujourd'hui, Paris 1964).



Witkacy

Av Konstanty Puzyna

Ved første øyekast skulle ingen vanskeligheter dukke opp. Det skulle allerede være klart hvor Witkacy står i bildet. I de siste fem-seks årene har han på ny begynt å slå igjennom – for annen gang, etter et kvart sekels glemsel. Teatrene er ute etter hans skuespill, en utstilling av hans bilder som ble holdt i Nowy Targ, ble også vist i andre byer, et nytt opplag av romanen «Umettelighet» ble revet bort, unge malere, og ikke bare polske, interesserer seg stadig mer for Witkacy. Hva ser de i ham? Aller kortest blir det formulert i en uttalelse i programmet til en oppsetning i Sopot av «Skomakerne», nokså perfid tilberedt fra en skisse av Stawar, idet man trekker ut dette at denne kritikeren bare uvillig anerkjenner Witkacy, mens man går forbi det han har av innvendinger mot ham.

«Witkiewicz's kamp mot svulstig føleri, med devaluerte følelser og hans interessante teori om skuespillerens kunst — foregriper Brecht; det katastrofepregede i Witkacy's verdensanskuelse minner slående om Beckett og hele den såkalte svarte litteraturen i Vesten; den surrealistiske, den tilsynelatende meningsløse humor hos ham har tilknytningspunkter til Ionescos humor.»

Vi vil her også gi ordet til Ingarden:

«Witkiewicz var i bunn og grunn eksistensialist, mange år før denne retningen dukket opp i Frankrike, ja, sannsynligvis samtidig med at Heidegger sto frem. Men meg bekjent har han aldri lest Heidegger... Til forskjell fra de franske eksistensialister hadde han — til tross for sin dype pessimisme — mer av spontan dynamikk og elementær primitivitet, og filosofisk sett hadde han større ambisjoner enn dem når det gjaldt å skape et fullstendig metafysisk system.»

Som man vil se, er disse vurderinger en-tydige: Witkacy er en blennende forløper, av europeisk målestokk, et primitivt geni som suverent foregrep, intellektuelt og kunstnerisk, de mest levende av dagens holdninger og retninger i Vestens litteratur. Bortsett fra en viss eksaltasjon i de vurderinger vi siterte ovenfor, er det likevel lett å skjelve at de rommer helt riktige iakttagelser og sammenligner, kanskje unntatt den tvilsomme parallellen med Brecht. Så det er ikke til å undre seg over at i kunstnerkretser blir navnet Witkacy mer og mer populært: Navnet dukker opp i artikler, i diskusjoner, det summer i kaféer. Begeistringen for avantgardisten Witkacy øker.

Vanskelighetene begynner imidlertid ved en konfrontasjon av begeistringen med dens gjenstand. Vanskelighetene truer foreløpig ikke legenden, for Witkacys skrifter er delvis — slik tilfellet er med flertallet av dramaene — aldri utgitt, delvis gått til grunne, delvis forlengst utsolgt, bare en håndfull mennesker kjenner dem. Men under lesningen av disse skrifter vil mer enn en av entusiastene «på tro og ære», bli lange i ansiktet. Vel, han er en forløper, men allerede i dag en smule etterliggende. Sant nok, også i andre land har representative bøker fra avantgarden i 1920-årene blitt

18

1888

Stanislaw Ignacy Witkiewicz blir født i Warszawa. For å skille seg ut fra faren — Stanislaw Witkiewicz, kjent maler og folklore-spesialist — tar han senere pseudonymet Witkacy. Studieår i Krakow og Munchen. Er aktiv som maler i den symbolistiske gruppen *Młodo-polska* i Krakow. Skriver i 1910 sin første biografiske roman *622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta* (Bungs 622 fall, eller den demoniske kvinne), inntil idag ikke utgitt.

1914—15

Deltar i Bronislaw Malinowskis antropologiske ekspedisjon til Australia.

1915

Reiser til Russland for å avtjene militærtjenesten som offiser. Ved utbruddet av den sovjetiske revolusjon blir han valgt til kommissar av de «røde» soldatene i sitt kompani.

1918

Er tilbake til Polen.

1919

Utgir sitt første estetiske verk *Nowe formy w malarstwie* (Nye former i malerkunst), redigerer her for første gang for sin teori om den «rene form» i malerkunst.

1918—25

Arbeider intenst som dramatiker, skriver over tredve stykker, hvorav åtte blir fremført, ti blir trykt, de øvrige blir bevart i manuskriptform. Overfører til teatret sin teori om den «rene form», en scenisk deformasjon som ikke bør følge livets og psykologiens men kunstens autonome lover. Hans syn på teatret blir samlet i et essay *Teatr*, utgitt 1923.



1924

Slutter med å male landskap, skaffer seg penger ved å male portretter.

1927

Utgir romanen *Pozegnanie jesieni* (Farvel til høsten), en katastrofepreget roman som ender med en altomfattende kataklysmen hvorfra en ny verden blir til der det ingen plass finnes for kunst og metafysikk.

1930

Utgir romanen *Nienasycenie*, (Umettelighet), den er i høy grad preget av hans kulturpes-simistiske syn.

1932

Utgir et essay om narkotika: *Nikotyna, Alkohol, Kokaina, Peyotl, Morfina, Eter*. Anvender selv narkotika.

1934

Skriver sitt siste stykke *Szewcy* (Skomakerne). Slutter sin forfattervirksomhet for å henge seg til sin store lidenskap: filosofien og estetikken. Gir sitt filosofiske system en definitiv form i verket *Pojecia i twierdzenia implikowane przez pojecia istnienia* (Begrepet og påstander innebåret av tilværelsens begrep), utgitt i 1934. Ifølge anmelderne et vanskelig og nærmest uleselig verk. Møter uforståelse og hån og trekker seg tilbake til Zakopane, vekk fra ethvert kunstnerisk miljø.

1939

Ved krigsutbruddet, ser han virkeliggjørelsen av den katastrofen han har forkynt hele livet. Begår selvmord for ikke å overleve sin tids kultur som forsvinner i krigens flammer.

foreldet, på samme måte, eller i enda større grad: La oss f. eks. ta Apollonaires «Teresias' brystvorter», Cocteau's «Orfeus», Kaisers «Gass II»...

Hva har så Witkacy felles med Ionesco eller Sartre? Sant nok, det voksende lik i leiligheten i Ionescos «Amédée eller hvordan man blir kvitt det» er et påfunn à la Witkacy, og Sartre minner om Witkiewicz ikke bare ut fra sitt filosofiske standpunkt, men også undertiden ved sin stil: De naturalistisk-ekspresjonistiske, brutale virkemidler i «Frihetens veier», flettet gjennom utstrakt selvanalyse og i begrepsmessig språkbruk til en filosofisk avhandling, stammer fra den samme prosa-krets som «Umettelighet» gjør.

Men hvor mange longører finnes det ikke hos Witkacy, prat, snakkesalighet, hvor spe er ikke ofte handlingen i skuespillene, hvor mange lijane-snikklede diskusjoner finnes der ikke. Sant nok, det er ikke bedre hos Sartre; sant nok, Witkacy anså samtalen, diskusjonen på scenen for å være et mer dramaturgisk element enn de såkalte utfallene, hvilket på en tid da Shaw hadde sine suksesser og da man førte kamp mot skjemaet «det veldreide skuespillet», hadde sin dypere begrunnelse. Alt dette er riktig nok – brummer den skuffede entusiast – men likevel, min herre, det er ikke dette det dreier seg om...

Slik blir en viss uro til. Var Witkacy når alt kommer til alt, god eller ond? Er han en åpenbaring eller humbug? Den skuffede entusiast kaster seg ut i en jakt etter autoriteter. Han vil finne nok av dem, for de mest fremragende ånder har krysset klinger om Witkiewicz. Men bekymringene øker likevel.

2

Den krets av moderne kunst som Witkacy vokser ut av, består av navn som virker litt «spredte», hvis vi nevner dem i ett åndedrett, ennskjønt de føyer seg inn i en høyst uttrykksfull helhet.

Den evolusjon han fullfører, har sin pionér forut for Witkacy, og ikke på polsk grunn. Det er Wedekind. Hans demoniske Lulu fra «Jordanden» (1895) og «Pandoras eske» (1901), er fascinerende ved at hun vil være fornedret; hun er en kvinne som forandrer de mest praktfulle handyr til å bli viljeløse. Hun er ikke bare prototypen på den modernistiske *femme fatale* i dramaet, men også mor til alle de «forbannede forføreriske» salong-løvinne hos Witkacy. Handyrene hos begge forfattere ligner også på hverandre. Og nettopp hos Wedekind oppløser dessuten hele Przybyszewski-anlegget seg og går plutselig fra et alvorlig toneleie og over i en grotesk grimase. De første tre aktene i «Jordanden» er et normalt borgerlig drama, men i fjerde akt begynner det virkelige Witkacy-spetakkel, idet Lulu med fem stråler myrder en sjalu elsker, kaster seg foran ham på kne, forsøker å redde ham med champagne, forfører deretter hans sønn, mens en annen av hennes elskere – en akrobat, samt en gymnaselev (også forelsket) og en lesbisk grevinne betrakter det hele fra innunder bordet og bak skjerm Brett; de

ramler frem derfra i de mest dramatiske øyeblikkene. Det hele ender med et sukk fra gymnaseleven: «Nå kaster de meg helt sikkert ut av skolen.»

Her er der fortsatt en viss mangel på homogenitet mellom de to konvensjonene, spranget forekommer å være altfor kunstig og desorienterer endog i dag. Det var derfor ikke til å undre seg over at Wedekinds skuespill stadig fremkalte skandaler, mens kritikken snart anklaget ham for på en upassende måte å forføre publikum, snart anklaget ham for ikke å kunne skrive «en virkelig tragedie».

Men noen forsto også den gang hva det dreide seg om. Etter premieren på «Jordanden» i Kleines Theater i Berlin (1902) skrev Friedrich Kayssler til Wedekind:

«Vet De hva De har gjort i dag? De har kvalt sannsynlighetens naturalistiske beist og brakt lekens element opp på scenen. De lenge leve!»

For øvrig lettet Wedekinds eget spill tilføelsen, – et hysterisk og spontant spill, men nesten kabarettaktig i sine groteske belysninger, og den kjensgjerning at Wedekind både var dikter og skuespiller i München-kabareten med det Witwacy-dunkle navn «Elleve skarp-rettene», var ikke uten betydning for det hele. Hans dramatik er egentlig alt i alt nettopp en demonisk, modernistisk, surrealistisk kabaret.

Med betegnelsen «surrealistisk kabaret» var det da også at Boy* definerte Witkacys dramatik. Betegnelsen forklarer, i parentes bemerket, meget om bakgrunnen for Boys begeistring for Witkiewicz: Wedekinds «surrealistiske kabaret» er den sfære hvori deres intensjoner møtes. Det finnes imidlertid også en annen modernistisk, surrealistisk kabaret der Boy og Witkacy møtes; Vi tenker på «Kong Ubu» (1896). Nettopp fra Larry stammer – delvis – Witkacys brutalisering av språket og tilbøyeligheten til bevisst «heslige» situasjoner eller skikkelser, undertiden betegnet endog ved navnene (Niehyd-Ochluj, Mlaskauer) – for øvrig tydeligere i romanene enn i dramaene. Beslektede er også intensjonene innenfor den *rene nonsens*-stil: Witkiewicz's damp-neshorn og damp-Napoleon tilhører den samme familie som Jarrys «finans-hest». For øvrig vokser den også ut av «Kong Ubu», selve visjonen av historien som en blodig-absurd nedslakting, aller tydeligst i «Janulce», men først og fremst Witkacys galleri av fryktinnfyldende og groteske tyranner, førere, diktatorer, med Gyubal Wahazar i spissen, idet skummet står ut av kjeften på ham. Modellen av fader Ubu har her fått nye ytre kjennetegn, tatt fra det 20. århundre, men hjelper til på en utmerket måte i Nietzsches overmenneskenes kompromitterte situasjoner (Witkacy kalte Nietzsche «en skrekkelig, intellektuelt impotent mann»). Ringen av Witkacys litterære påvirkninger slutter seg, etter alt å dømme, her. Man kunne sikkert trekke frem enda noen navn, f. eks. Andrejev – men det viktigste er selve denne rings karakter.

* Tredveårenes ledende polske teater- og litteraturkritiker, ble skutt i Lwów av tyskerne i 1941.

Utvilsomt er det tale om den moderne kunst, men en temmelig spesiell: nemlig den moderne ekspresjonistiske kunst.

Også andre tendenser krysser hverandre i den, f. eks. symbolismen, men det er også verdt å nevne den knusende forakt Witkacy slår ned Maeterlinck med. For i Maeterlincks «Den blå fugl» må vi – sier han – «hele tiden huske på at det ikke er en fugl som flyr over scenen, men bare kjærligheten med stor K.»

Han fortsetter følgelig ikke symbolismen blant den moderne kunsts retninger, men den mest avantgardistiske tendens, den som talte av full hals først i verdenskrigens år og umiddelbart etter den, om enn ikke i Polen.

Den ekspresjonistiske smak i teatret forblir han tro mot endog da han har nesten hele sitt dramatiske skaperverk – unntatt «Skomakerne» – bak seg. I et brev av 26. august 1927 gir han skuespilleren Wiercinski som nettopp har brutt med Reduta-teatret og er opptatt av avantgarden, råd om hva i nyere diktning som det er verdt å interessere seg for:

«Hva angår polske forfattere, så er det få av dem», skriver han. Han nevner bare noen i dag glemte skuespill av Andrzej Rybicki og en håndfull navn fra avantgarde-poesien (Stern, Wat, Przybos, Kurek, Brzekowski), men bortsett fra enkelte forsøk av Peiper og Przybos tenker han vel på personlige kontakter eller på skuespill som ennå ikke er blitt skrevet.

«Når det gjelder utenlandske skuespill, da først og fremst «Spøksonaten» av Strindberg... Jeg kjenner lite til utenlandsk litteratur. Men av tyskerne kjenner jeg Iwan Goll, Hasenclever, Kaiser, Unruh, Bronnen, Paul Kornfeld (Wien).»

Han trekker dessuten frem Synge («en sak av Goll og en av Synge har jeg oversatt, men ikke autorisert»), O'Neill («jeg vet ikke, men de sier at det er fine saker») og især «Kong Ubu», med den i dog morsomt klingende tilføyelse: «jeg har glemt hvem forfatteren er».

3

Hvorfor hadde Witkacy fått sitt ubarmhjertige outsider-blikk? Han satt inne med en utstrakt intellektuell kultur, og en etter polske forhold ualminnelig moderne sådan. Han hadde studert Whitehead, Russel, Husserl, Carnap, han var betatt av Picasso og Strawinski, han leste Spengler og Freud, han var en venn av Malinowski, Chwistek, Szymanski, Kotarbinski, Cornelius, han hadde reist meget før første verdenskrig – men alt dette forklarer ikke saken. Og hva var hans ekspresjonisme vokst ut av, etter som det ikke var noen atmosfære for den i den tilsynelatende polske idyll i 1920-årene? Et svar gir først den russiske episode i Witkiewicz's biografi.

For nettopp i Russland får Witkacy ved et tilfelle se det 20. århundres ansikt. Ved nyheten om verdenskrigens utbrudd begir han seg til St. Petersburg fra Australia, dit han har ledsaget Malinowski under en vitenskapelig ekspedisjon. Han melder seg til hæren – han er russisk statsborger, han anser dette for å være sin plikt. Han avslutter en tsaristisk officersskole og takket være proteksjon fra



19

en onkel lykkes det ham å komme inn i et livgarde-regiment oppkalt etter tsar Pavel, et regiment som blir rekruttert fra det «hvite» aristokrati. Livsatmosfæren i dette regiment, drikkegildene, seksualorgiene, hele dette «etter oss kommer syndfloden», velden i denne russiske dekadente livsholdning, som man i Polen knapt har en idé om – innrisser et utslettelig merke i alle hans verker. Nettopp her etsteds slutter tradisjonen – og begynner Witkacy.

Til de litterære påvirkninger fra Micinski, Przybyszewski og Wedekind, til de uskyldige drikkelagene under «Det unge Polens»^{*} bohemliv i Krakow og Zakopane – kom nå de nye, katastrofepregede, fryktelige erfaringene som Witkacy gjorde. For ikke bare ut av litteraturen vokser aftnene hos fyrstinne Tivondera, den perverse Persa Zwierzontkomska, likvideringen av bojarene i «Janulce», atmosfæren i «Macieja Korbowa», de filosofiske diskusjoner innfiltret i orgier av alkohol og narkotika, de stadige russiske vendingene og utbruddene å la «generell nærkamp», «drikkegilde å la russisk skikk» eller marquis di Scampis lidelser, «kalt tørr-

legging i den russiske garde».

Witkacy var desto mer fascinert, etter som han var oppdradd i det gudfryktige Galizien, og krigen fortsetter omkring ham og går over i revolusjon, noe som i miljøet der blant Pavel-offiserene, enn mer nærer opp under oppløsningstendenser og dét å «spytte på alt».

Rytard minnes at Witkacy hele sitt liv i erindringen vendte tilbake til dette tidspunkt som var en uuttømmelig gruve av opplevelser og anekdoter: Blant dem manglet heller ikke den berømte gjøkkelen, det å skyte på lysekronene samt en felles erotisk akt på «et vakkert aristokratisk vidunder», som forresten etter alt å dømme likte dette svært så godt. Men den rystelse som Witkacy erfarer, har ikke bare en sedelig karakter – den har også en historisk, katastrofepreget, klassemessig karakter: Hele dette miljø gjennomlever mer eller mindre bevisst sine siste dager i Pompei. Derav det gjekekende, tragisk groteske i Witkacys dekadente holdning. «Opplevelsene til en flokk degenererte ex-mennesker mot en bakgrunn av et liv som blir mer og mer mekanisk», – slik definerte han selv temaet for sitt første skuespill, «Macieja Korbowa».

Dette er bare overturen, begynnelsen på de russiske erfaringer. Den forut-

19. Brigitte Dryander som Moren i Witkacys stykke *MATKA* spilt på Stadttheater Saarbrücken i 1966.

anede revolusjon når i sin tur også til tsaroffiseren. «Av hans fortellinger fra denne for ham makabre tid – skriver Rytard – fikk jeg vite at dette var de to tyngste og frykteligste år i hans liv – han måtte stadig holde seg skjult, han måtte sno og snu seg for å unngå døden som truet på hvert gatehjørne.»

Det er en annen ting som Rytard ikke forteller om i det hele tatt – etter alt å dømme likte ikke Witkacy å snakke om det. En tid etter revolusjonens utbrudd velger nemlig soldatene i Witkiewicz's regiment ham til sin – politiske kommissær. Dette bevis på tillit fra massen av soldater var selvsagt ikke noe pant på sikkerhet: I en opprørsk masse truet endog under slike betingelser en rettsak hvert øyeblikk den tidligere hvite offiseren. Ikke uten grunn måtte Lenin i 1919 utstede et særskilt dekret som sikret et relativt vern for tidligere offiserer. Men på den overømfintlige Witkiewicz etterlot denne tillit et sterkere spor enn han selv ville være ved.

En mann som i året 1918 vender tilbake til Polen, er ikke kommunist. Men han er heller ikke en helt vanlig tidligere tsar-offiser som har reddet seg ut av kataklysmen.

Witkacy ser nå verden i et helt nytt perspektiv, som er felles for både den polske og den franske avantgarden i disse år. Det dreier seg ikke utelukkende om hans kjennskap til revolusjonens og kontrarevolusjonens sak, om hans erkjennelse av rettferdighet i de politiske og sosiale prosesser, med hvilken Witkiewicz kan frappe endog den dag i dag, ennskjønt diagnosene er grotesk deformerte og undertiden innflettet i helt fantastiske konklusjoner. Det dreier seg heller ikke om språket, der det ofte toner frem den politiske sjargong som ble benyttet på venstrefløyen i disse årene; heller ikke dreier det seg om emnene for personenes diskusjoner, idet det tales om syndikalisme, anarkisme, fascisme, liberalisme, demokrati, men i stedet om Witkacys groteske typer, ofte bevisst klassemessig karakterisert – bursjoa, kapitalist, proletar, aristokratisk dekadent – på en måte som er uhyre lik den som den jevngamle russiske avantgarden benyttet seg av.

For øvrig har Witkacy mange likheter med den også når det gjelder ekspressionistiske stilmidler – både med Pilnaks «Det nakne året» og med den tidligere Ehrenburg, foruten med Majakovskijs «Badstua» og «Lusen», og på hans teater-teorier og kunst-teorier må også de russiske konstruktivistene ha satt sitt stempel.

Men det viktigste er at revolusjonen for Witkiewicz blir noe uunngåelig, ja mer: blir noe nødvendig – og samtidig noe katastrofalt, for den påskynder den sosiale mekanisering, de store personligheters endelikt. Den påskynder, men forårsaker ikke – dette er det viktig å understreke: Witkiewicz's diagnose går dypere, revolusjonen blir for ham bare

* Młodopolska – «Det unge Polen» – kunstnerisk retning i Polen beslektet med den franske symbolismen.



20

et ledd i betydelig mer almene prosesser. «Mennesker i dag, det er bare dere – det vet alle – sier han i «Skomakerne», henvendt til svennene. – Men på den annen side tror jeg ennå ikke på dette nye livet som dere skal skape, – se, det er min tragedie i et nøtteskall.»

Men angår i virkeligheten ingenting ham, all den stund han jo stadig tenker på det og taler om det i sine romaner, og han så gjerne vil flykte fra disse ting og inn i kunstteori, filosofi, i postulat om Den Rene Form?

Nei, Witkacy kan vi ikke bestandig ta på ordet, han tolker jo også stadig seg selv, refererer og kommenterer sine egne idéer, tanker og følelser, og oftest på en briljant og blendende måte. Mellom en fullkommen selverkjennelse og et bare halvt bevisst selvbedrag, mellom avsløring av virkeligheten og konstruering av kunstige paradiser, mellom opprør og flukt – der ligger Witkiewicz's verk.

I de konkrete scener i skuespillene eller romanene kan man helt klart se, om enn i en grotesk demonisert målestokk, at verden går under, forråtnet, degenererer: «Den borgerlige samfunnsformasjon», «ex-mennesker», aristokratiske kretser, finansherrer, diplomater, kunstner-bohomer hengir seg til «sataniske» orgier i påvente av syndfloden. I Witkiewicz's kunstteori og historiefilosofi vokser dette til å bli hele kulturens undergang.

Det er selvsagt ikke lett å leve i en psykose av denne type. Så omformer

Witkacy sin egen indre uro og utilfredshet til en metafysisk umettelighets-teori: Han søker metafysiske gys som vil gjøre det mulig å glemme verden, å oppleve i en naken belysning, direkte, så å si mystisk – Eksistensens individuelle Hemmelighet. En gang ga religionen menneskene slike opplevelser. I dag kan bare kunst, erotikk, alkohol, narkotika gi menneskene de samme opplevelser – selv om heller ikke dette vil vare lenge, for sammen med sivilisasjonens vekst forsvinner også de metafysiske følelser.

Denne noe slitte dekadente holdning hever Witkacy opp til en trosbekjennelse, idet han ut fra den ironiserer både fra de dekadentes og fra den oppadgående «masses» posisjon. Samtidig forsøker han iherdig å absoluttisere, å «inn-teoretisere» i filosofiske og estetiske studier alt dette med Opplevelse av Hemmeligheten ved Eksistensen som en Enhet i Mangfoldigheten (alt med stor bokstav).

For store stykker av disse studier med deres diskursive, teoretiserende språk pakker han uten omsvøp inn i sine romaner og dramaer, og det oppstår en blanding som er et engangsfenomen: Elementene opphever hele tiden hverandre, dramaets verden avslører filosofien, filosofien overskrider denne vår verden. Motsetningenes lek vokser til en fryktelig groteske som det ikke lenger finnes noen utgang fra.

Her er roten til Witkacy's særegne eks-presjonisme. Dens dypere kilder blinker

20. MATKA, Stadttheater Saarbrücken. Regi av Z. Stok, Scenografi av H. Dahn og kostymer av H. Naused.

allerede frem: De ferske erfaringer og den metafysiske sublimering som de vokser ut av.

Dermed dukker fluktens fristelse opp – en flukt fra de egne opplevelser for ikke så lenge siden, fra det man vet, fra virkeligheten – inn i en de abstrakte konstruksjoners sfære, inn i Den Rene Forms teori. For øvrig veksler ordene «ekspresjonisme», «formisme», «futurisme», «konstruktivisme» i 1920-årene, de betyr ofte bare ganske enkelt avantgarde, ny kunst. Forskjellige holdninger helles oppi den samme gryta. Deres tilhengere slåss undertiden innbitt, men vanligvis overser de de virkelige motsetningene. Når vi først begynner å klassifisere dem, forekommer det oss først å være en absurd kjensgjerning dette at formistene fra Krakow selv også kalte seg «polske ekspresjonister», hvilket i virkeligheten egentlig er en helt treffende betegnelse. For Witkacy hadde disse betegnelser en noe annen betydning. Hans forræderi var forklarlig, skjønt det førte en rekke konsekvenser med seg.

For Witkacy forråder ekspresjonismen ved hjelp av formismen fra Krakow. Han forener seg med denne gruppen kort etter sin hjemkomst, blir dens ledende teoretiker og representant. Foreningen viser seg å være lykkelig også for forfatteren av «Vannhønen» (Kurka Wodna): Disse årene er hans usedvanlige

fruktbarhets år. I årene mellom 1918 og 1926 presterer han å skrive noen og tredivde dramaer, tre teoretiske bøker, verker om Den Rene Forms maleri og teater, foruten at han maler, diskuterer, holder foredrag, sliter seg ut som polemiker. Han omgir seg med et slep av debatt, uvilje, dyrkelse, skandaler og intriger, han lever seg ut med hele sin nervøse, overømfintlige natur. Han stiller ut bilder, teatrene spiller hans stykker – og dét oftere enn det i dag kan se ut for oss; alle diskuterer med ham: Han nyter i det hele tatt en stor popularitet, men den blekner straks den formistiske bølge begynner å trekke seg tilbake.

For det er også tale om en meget overfladisk, en formell popularitet som rører ved kunstens nye resepter, ikke ved dens nye innhold. Et nytt innhold er det nesten ingen som legger merke til hos Witkiewicz. Tvertimot, man gjentar anklagene om at innholdet i hans stykker heller altfor meget i retning av Den Rene Forms teori, at teorien blander seg med praksis, at det hele er en valen doktrine-kunst, at den er full av selv-motsigelser. Jeg forbigår selvsagt de vanlige, banale beskyldninger av den type som er gjengs også i dag i form av quasi-intellektuelle innvendinger om at en kvinne hos Picasso har øyet i brystet.

Inntil så det formistiske lys, omkring året 1927, slukner ut. Enten fordi den heroiske epoke i Krakow-formismen er forbi, eller fordi det samler seg mørke skyer over den polske idyllen: Pilsudskis mai-omveltning, den store krises voksende bølge i året 1929 som truer med å gjøre ende på «den kunstige velstand» støttet på amerikanske kreditter? Sikkert kommer her også andre, innfiltrede årsaker med i betraktning. Witkacy selv forlater nå såvel teateret som maleriet, skjønt han også senere kommer til å tegne portretter for å tjene penger. Han forlater nettopp de disipliner hvor han gjennom sin egen praksis så iherdig hadde villet bevise Den Rene Forms teori. Han tar fatt på romanen.

I året 1925 begynner han å skrive «Farvel til høsten», utgir den i 1927 og går i gang med «Umettelighet». På dette felt forbigår han ganske enkelt Den Rene Forms teori: Han hevder at den ikke gjelder i romanen, fordi en roman er altfor lang, den virker ikke umiddelbart, lik et skuespill, et bilde eller et dikt. Det faller ham ikke inn at man kan skrive en kort roman, av samme lengde som et skuespill.

Mangelen på denne enkle motforestilling vitner om at en forklaring er en felle, en fallgrube. Men nettopp dette er det Witkacy trenger: det å forkaste sin egen estetiske ballast, det å påstå at en roman ikke er et kunstverk, men derimot kan være alt, «fra en apsykologisk historie fremstilt utenfra og til noe som grenser opp imot en filosofisk eller sosial traktat».

Nå da han er befridd for Den Rene Forms lenker bryter dét frem som Witkacy virkelig har å fortelle: en vanvittig, ekspresjonistisk, politisk og sosial groteske, forent med en apokalyptisk trak-

tat og et speil – selvsagt et trolspeil – av sed og skikk. I romanen – innrømmer han helt åpent – «er innholdet hovedsaken, og ikke formen».

Det nye forræderi kan se forunderlig naivt ut. Og det så meget desto mer som Witkacy på denne tid også skriver «Skomakerne», innenfor en poetikk som er analog med den anvendt i romanene, ennskjønt han samtidig hevder: «Jeg har ikke forandret noe verken i mine estetiske eller filosofiske synspunkter, jeg har tvertimot bare utviklet dem».

Men dette nye forræderi er heroisk. Det er en endepunktets akt, det betyr at han har funnet seg selv. Det vitner om at flukten inn i formismens kunstige paradiser ikke har bestått sin prøve. Den flukten døyvet verken frykten for eller trangen til revolt mot virkeligheten, selv om den forsøkte å kvele begge deler. Flukten brakte bare det samme som nattedrømmer: Ved hjelp av følelsenes, lengslenes og angstens forskyvninger og forsvarstiltak ble det bare oppnådd – slik gamle Freud ville formulert det – en temporær tilfredsstillelse.

4

I den formistiske periode i årene fra 1918 til 1926 blir nesten hele Witkiewiczs dramatikk til. Han stiler høyt: Hans dramatikk skal bli en prøve på – som også hans maleri – en gjenfødelse i kunsten av de metafysiske følelser som er i ferd med å forsvinne, og det skal skje gjennom en higen etter Den Rene Form. Sett ut fra graden av deres tilnærming til dette ideal, utstyres Witkacy sine skuespill med en stjerne eller et kors. Han behandler dem følgelig en smule doktrinært, nesten som en eksempelkasjon av de teoretiske tesers riktighet; dette hevner seg undertiden på selve skuespillene, ved å gi dem en antydning av noe anstrengt, en manglende ynde, eller – paradoksalt nok – et preg av noe formelt sett ubearbeidet. Men i denne situasjon hjelper det å kaste et blikk på Witkiewiczs teori.

En detaljert analyse av den ville på ny føre oss altfor langt bort – vi måtte da ha drøftet avantgardens estetikk, Den Rene Forms slektskap med visse tanker hos Tairov og andre, f. eks. Artaud. Vi måtte ha drøftet teoriens åpenbare mangler, sett ut fra i dag, og de like selvfølgelige brudd som den betød, sett i relasjon til den realistiske og psykologiske tradisjon i teateret. Det knyttet som blir kalt Witkacy er farlig, og man må hele tiden forsvare seg mot de fristelser som dukker opp. Men enkelte ting er det verdt å ha oppmerksomheten rettet mot. Først og fremst gjelder det den plastiske slektstavle-teorien som Den Rene Form har.

Witkacy bygger opp idéen med utgangspunkt i malerkunsten, først senere overfører han den til poesi og teater, idet han for øvrig stadig benytter eksempler fra malerkunsten i sin argumentasjon. Men den tar feil som vil slå fast at maleren Witkacy er mer formist enn forfatteren Witkacy. Så langtifa. Hans maleri er helt ut av samme slag som hans diktning: Et mykt linjespill forent med en ekspresjonistisk deformering av

formen, med en fantastisk-ekspresjonistisk farvebruk og med en aura av «metafysisk» ulegemlighet. Samtidig er det tale om et figurativt maleri som ikke manifesterer noen særlig sterk higen etter geometriske abstraksjoner, mens en sådan tilbøyelighet jo skulle være forholdsvis naturlig hos en formist.

I sine teoretiske arbeider derimot bekjemper Witkacy enhver antydning til «innvoll»-kaos i maleriet, han aksentuerer komposisjonen, spillet av farver og former, emnets fullstendige likegyldighet og de enkelte gjenstandselementers likegyldighet idet de blir innført i bildet bare for å tjene «den retningsgivende spenning»; kort sagt, som Mieczyslaw Wallis ganske riktig hevder, – «han risser opp et program for sin kunst som helt ut tilsvarer Gauguins, Matisse og den unge Picassos maleri».

Men også selve programmet røper kryptoekspresjonisten, hvis vi ser nøyere etter. Det er karakteristisk at Witkacy ikke drister seg til å hevde den rene abstraksjon:

For «i det øyeblikk de komposisjonelle masser tenderer mot å bli disse eller hine gjenstander, mobiliserer hele psyken seg hos den gitte kunstner, alle hans erindringer om tidligere opplevelser, hele verdenen av hans forestillinger og følelser, hvilket bevirker at uavhengig av hans evne til å overføre visjonen til virkeligheten, er han nettopp den han er og ikke et annet Særskilt Individ, med nettopp en slik karakter og slike psykiske særegenheter.»

Å uttrykke denne psyke er da kunstnerens hovedoppgave. Matisse og Picasso ville bare ha ristet på skulderen over en slik påstand. Witkacy er delvis klar over dette, men forsøker deretter selv å formæle ild og is.

«Et kunstverk – sier han i «Nye former i maleriet» – skal stå frem i sitt groteske uttrykk fra de mest sentrale «innvoller» i det gitte individ, og i sitt resultat må det være mest mulig frigjort fra de selvsamme «innvoller». Dette er da resepten – men, å, hvor vanskelig det er å utføre det.»

Ser vi det! Det ville for øvrig ha vært lettere, hvis det ikke hadde vært et faktum at Witkacys konklusjon hadde sett ut som en ballistisk kurve: Bare dens bue løper over formismens himmel, men utgangspunktet er atter ekspresjonistisk. Vi kjenner det allerede. Kunstverkets målsetning er å fremkalle hos forbrukeren et metafysisk gys, en opplevelse av sin egen, sin individuelle Eksistensens Hemmelighet.

Teorien om Den Rene Forms teater har et lignende særpreg. Både her og der er det tale om Den Rene Form som en konstruksjon av verket sett ut fra dets helhet, tale om selve komposisjonen og den formelle harmoni i verkets enkelte elementer. Forfatteren garderer seg ved å si at «begrepet «Den Rene Form som verkets komposisjon ikke har noe felles med begrepet form som et kar for innholdet, dvs. uttrykksformer for tanke og

21, 22. WARIAT I ZAKONNICA; Cricot-teatret, Krakow 1963. Regi, scenografi og kostymer av T. Kantor.

23. ONI. Teatr Dramatyczny, Wroclaw 1965. Regi W. Skaruch, scenografi F. Starowiejski.

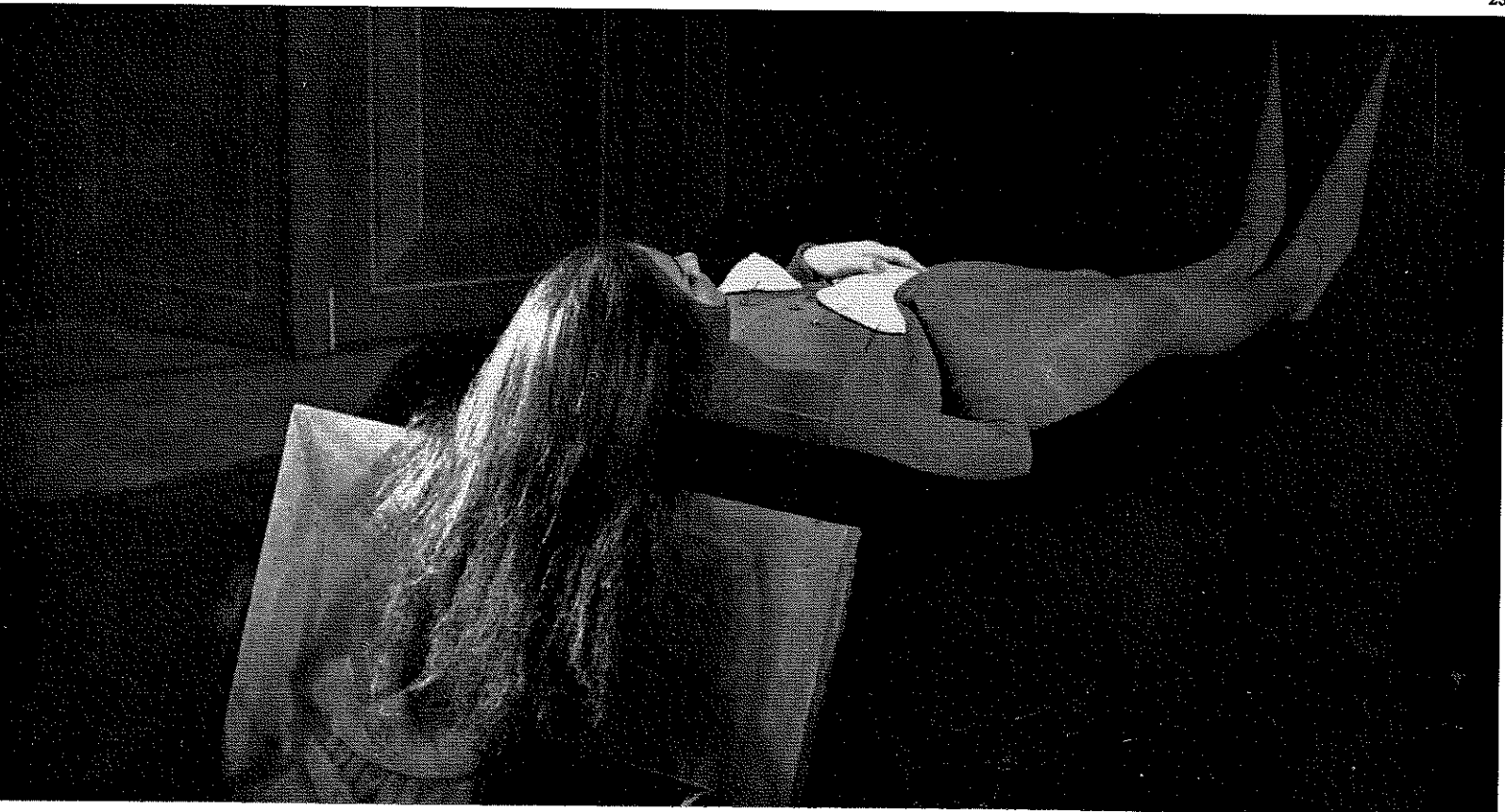


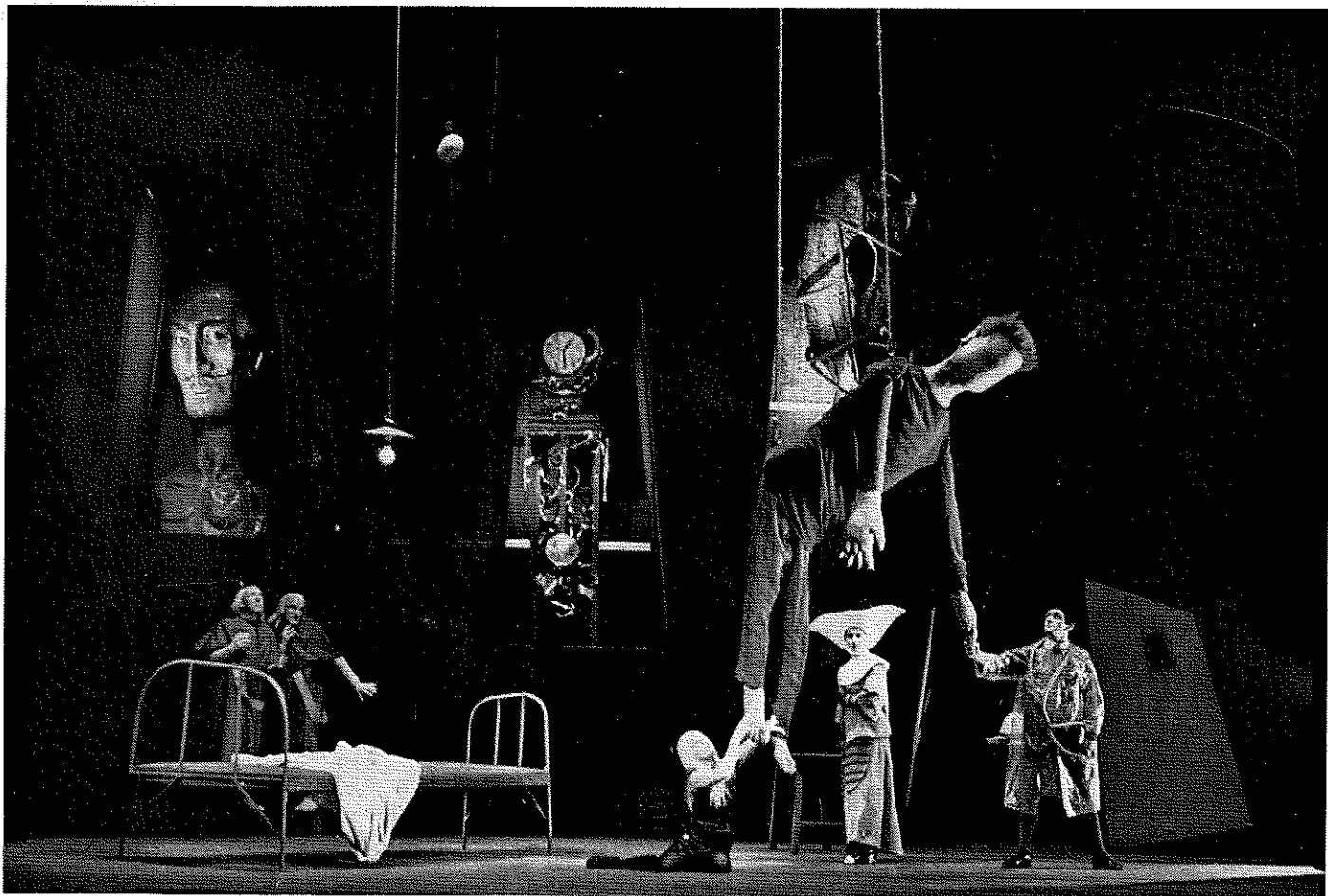
21



22

23





24

25



24



26

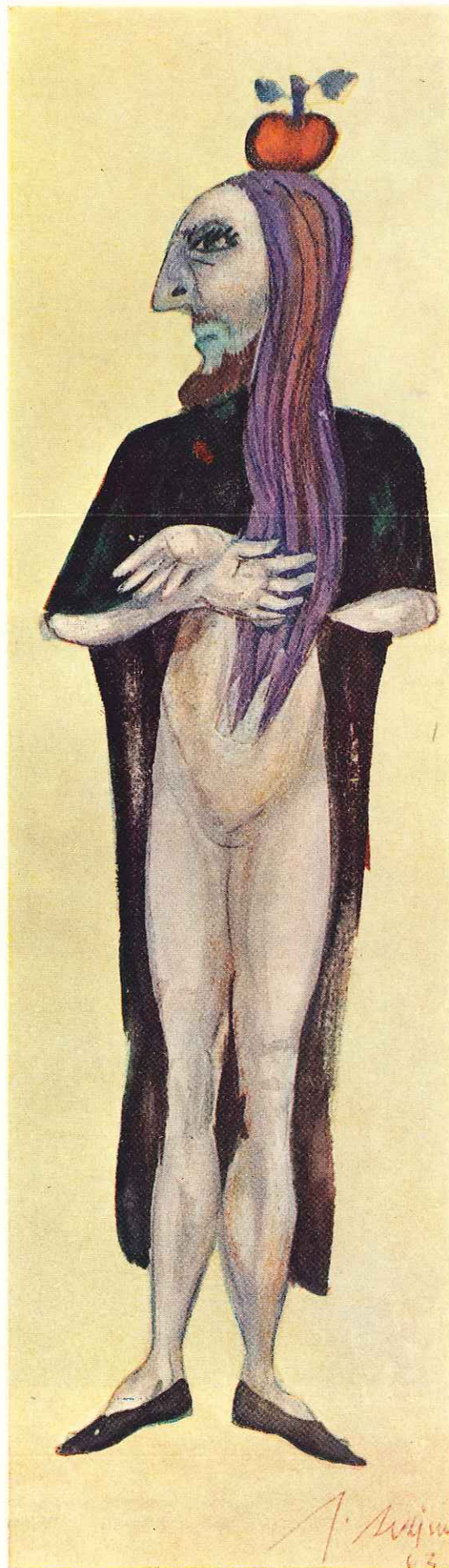
24. WARIAT I ZAKONNICA, teatr Dramatyczny, Warszawa. Regi W. Laskowska, scenografi J. Szajna.

25. JAN MACIEJ KAROL WSCIEKLICA. Regi W. Laskowska, scenografi Z. Pietrusinska.

26. En av de første forestillinger av et Witkacy-stykke — CYRK — i etterkrigens Polen. Regi, scenografi og kostymer: T. Kantor. Cricot-teatret, Krakow 1957.



27, 28. J. Szajúa: Utkast til kostymer til et stykke av Witkacy.



følelse, eller gjenstandformer i male-riet.» Bare forandrer «retningsspennin-gen» seg nå til en i tiden utstrakt «dyna-misk spenning», og dertil øker realise-ringsvanskelighetene.

«Dersom vi kan forestille oss et bilde laget av absolutt abstrakte former som ikke, uten en markert selvsuggesjon i den retning, vekker noen assosiasjoner til den ytre verdens gjen-stander, kan vi ikke en gang tenke oss en sådan teaterkunst, fordi en ren plassering av en selv i tiden bare er mulig i en sfære av lyder, og et teater uten opptreden av skikkel-ser, om enn de villeste og usannsynligste, er uantagelig, og dette fordi teatret er en sam-mensatt kunst som ikke har sine egne, e n s a r t e d e elementer, slik som den rene kunst: Maleri og Musikk.»

Men til tross for den fundamentale uren-het i teatret, er Den Rene Form likevel mulig å oppnå, mener Witkacy, ved hjelp av et visst kompromiss:

«På samme måte som fremkomsten (i den bil-dende kunst) av en ny form, ren og abstrakt, uten direkte religiøst underlag, skjedde for en pris som innebar en deformering av den ytre verdens visjon, på samme måte er fremkom-sten av Den Rene Form mulig i teatret for en pris av psykologiens og handlingens defor-mering.

En sådan kunst kan man forestille seg i en fullstendig vilkårlighet av absolutt alt, sett fra livets synspunkt, og ved en skrupuløs nøyaktig-het i utbroderingen av handlingsbåndene.»

Formuleringen lyder som om den er klar. Men det er bare en tilsynelatende klar-het. Det er f. eks. vanskelig å si hva en skrupulløs nøyaktighet i utbroderingen av *handlings*-båndene skal bestå i, hvis da handlingen skal være fullstendig vil-kårlig, sett ut fra livet. Det mangler kri-terier her, eller rettere sagt: Det finnes her to helt ut subjektive kriterier: den metafysiske opplevelsen hos tilskueren og forfatterens inappellable beslutning. Dette er litt for lite til en kunstteori, noe som ikke affiserer Witkacy. Kanskje det hadde affisert ham mer, hvis han hadde lagt merke til at han også altfor skrupuløst understreker den logiske tenknings gyldighet: Mellom «psykolo-giens og handlingens deformering» og «en fullstendig vilkårlighet» er det en ganske stor og viktig forskjell. Witkie-wicz minner, sant nok, om at han med denne deformering i teatret forstår net-topp «en mangel på mening i uttalelser og handlinger hos hvem det nå måtte være av enkeltpersoner». Men samtidig understreker han at «vårt mål er ikke en programmatisk meningsløshet, snarere bare en utvidelse av de komposisjonelle muligheter i kunsten å la være å holde på livets konsekvenser, eller et fantas-tisk preg i psykologi og handling, hvil-ke, etter vår oppfatning, vil gi en full frihet i den formelle komposisjon.»

Når en konklusjon ikke utmerker seg ved sin presisjon, kan eksempler være til hjelp. I en viss forstand er alle Wit-kiewicz's skuespill det. Vi møter i dem snarere «en psykologiens og handlin-gens deformering» enn en «absolutt vil-kårlighet». Noen av dem – f. eks. «En tohodet kalvs metafysikk» – nærmer seg allerede til den andre formuleringen. De er for øvrig vanligvis de svakeste: Det overdrevne brudd i de båndene av årsak

og virkning dreper vår interesse. Vi fin-ner ikke lenger noen spilleregel. Og når alt er tillatt, vekker ikke noe vår nys-gjerrighet.

Frem av sammenfletningen mellom den grotesk-hyperbolske, den voldelig enga-sjerte ekspresjonisme hos romanforfat-teren Witkacy, og den eskapistiske og estetiserende formisme hos teoretike-ren Witkacy, vokser det nemlig i hans teater et uventet resultat: Surrealisme. Uventet, fordi resultatet ikke er pro-grammatisk, men oppstått av selve de indre motsetningene i skaperen. Her for-plikter i virkeligheten visse regler for søvndrømmer med deres absurde, fan-tastiske preg, med en tilsynelatende manglende logikk i opptrinnene og med en tåket – og ofte unnvikende i tempo-rære forkledninger – manifestasjon av et bevisst og ubevisst innhold hos for-fatteren.

I dette plan var for øvrig surrealismen beslektet med ekspresjonistenes be-strebelser. Men i motsetning til hva tilfelle er i Witkacy's ekspresjonistiske romaner, blir målet for hans teater ikke så meget å drive gjøn med virkelig-heten med all dens politiske fordum-melse, ikke så meget å fremsette en katastrofeinspirert historiefilosofi og kulturteori – skjønt dette stadig er til stede – som det å oppnå en utstråling av selve «Eksistensens Undring», skap-elsens av en særskilt, autonom over-virkelighet; det å søke etter denne vir-kelighet ligger til grunn for den altover-veiende del av surrealistisk poesi.

Når disse forunderlige sceniske fanta-sier først er snart levende, slentrende i et tilfældighetenes løp, så atter opp-holdende handlingen i lange minutter med filosofisk utredning, snart skarpt poengterte, så atter utflytende henimot slutten, eller på en måte utvidende seg til et mareritt, er de også klarere enn Witkiewicz's romaner.

Endog de brutale og erotiske innslag blir ikke fullt så grove, ikke så kompri-merte. Dessuten er de – som i drømme – uhørt optiske visjoner, der farve, form, bevegelse virker særlig sterkt og blir stående i erindringen. Maleren Witkacy komponerer koloristisk, og ikke bare dekorasjoner eller kostymer: Også figu-rens magerhet eller fedme er et plastisk element, det samme gjelder farve på hår, mustasjer, skjegg og isse, en grønn ild i kaminen, den kirsebærrøde jord bevoskt med forunderlig blomster, der gravere graver en grav i skuespillet «Navnløs sak». I «Moren» er alt svart-hvitt, endog karakteriseringen: Likets ansikt er blekt, «leppene svarte, rødmen sortlig»; skinnende farverik er bare Morens tekstilarbeiderske og senere ... Zofias ansikt, idet denne beskjedne pike begynner å selge seg for penger.

Endog antallet mennesker på scenen har en plastisk mening, og undertiden uttrykker det også, liksom i drømme, freudianske underbevisste tilstander. I «Vakre menn og fugleskremser» blir den demoniske Zofija (en annen Zofija!) forfulgt, foruten av sine hoved-beilere, også av førti Mandeltrær som etterstre-ber henne, og når de til slutt kaster seg over henne med et brøl, forsvinner Zo-

fija helt bokstavelig talt under en pyra-mide av kropp, og idet de trer til side, ligger det bare en slåbrok og tøfler til-bake på jorden.

Også dialogen forsterker inntrykket av surrealisme. En dialog uten noen spe-siell «mangel på mening i begrepsfor-bindelsene»: nemlig en normal, logisk dialog, full av temperament, ikke uten longører, men også med komprimerte uttrykk og fyndord, undertiden beriket med en fantastisk, en pure meningsløs neologisme, særlig i skjellsord og for-bannelser – men i det store og hele en vanlig dialog.

Alle personer taler forresten det samme slentrende, men i det hele tatt uttrykks-fulle språk – forfatterens språk. Resul-tatet er at dialogen har et fast tonefall – den klinger som en salongdiskusjon fra et miljø i super-intellektuelle bohem-kretser. For dette tonefall forandrer seg ikke, selv om historiske og fantastiske personer griper inn i handlingen, selv om mennesker myrder hverandre, vold-tar hverandre, deler seg i to, dør, gjen-opptår, for dette gjør ikke noe inntrykk på de tilstedeværende, hvilket fordyper inntrykket av noe overnaturlig, å la «svart humor».

Slik dialogens tonefall er det samme, vender også en rekke faste typer stadig tilbake i Witkacy's skuespill – en titanisk fører, en tyrann, en kunstner eller viten-skapsmann, den perverse hetære fra de høyere sirkler, en sødmefull pike med tvetydig, naiv mine. Enkelte temaer og fikse idéer vender også tilbake, kaprisi-øst innflettet i hverandre i stadig nye mønstre. I teoretikeren Witkacy's øyne er ikke selve påskuddene viktige – hvil-ke forklarer det fenomen at han er så fruktbar som dramatiker; men temaene er fullstendig «realistiske», forbundet med forfatterens hele livserfaring og intellektuelle bagasje.

Bezdeka, i et av skuespillene, «Blekk-fisken», ber de andre personene med seg på en utflykt til Hyrkanija, ved å lokke dem: «Jeg skal i sannhet skape for dere et luksuriøst hjørne i verdens Uendelighet. Kunst, filosofi, kjærlighet, vitenskap, samfunn – en stor grøt.» Dette er egentlig Witkacy's grunnleg-gende temaer.

Vi kunne tilføye nok tre, litt sjeldnere temaer: narkomani, galskap og trope – eksotiske reminiscenser fra hans opp-hold i Australia og på de malaysiske øyer sammen med Malinowski. De sistnevnte temaer har ofte fristet surrealistene, jeg kan bare nevne Artaud. Antagelig har også den litterære parodi som er hyppig hos Witkacy, bevirket at disse emner var tiltrekkende, undertiden får den litte-rære parodi endog som funksjon å være den røde tråd i fabelen: en parodi for eksempel, på Ibsens «Gengangere» i «Moren» ...

Men det finnes dessuten et enda dypere slektenskap med surrealismen. Det kom-mer til syne i Witkacy's oppløsning av de fysiske og biologiske lover, i hans fantastiske og gjekkende deformeringer av naturvitenskapsmennenes og den snevre, «sunne fornufts» empirisme.

Vi har bl. a. den levende mumie og den kunstige kvinne i «Pragmatistene», tall-

rike oppstandelser eller selve situasjonen i «Den gale og nonnen», der helten dukker sunn og glad opp på scenen hvor hans lik fortsatt henger. Så her finner vi innfall som i bravur overgår hele det samtidige europeiske drama, og som ikke er blitt overgått til denne dag verken av Ionesco eller av Simpson, selv om begge tar opp tråden fra den surrealistiske tradisjon.

Ta bare epilogen til «Moren», der den gamle moren ligger på en katafalk, mens hennes voksne sønn Leon grubler i dyp sorg; da kommer denne samme Moren inn på scenen i selskap med Tanten, idet Moren bare er 23 år gammel og dertil svanger — det er nettopp ... Leon hun venter på skal bli født, Leon som hun nå begynner en rolig og kameratslig samtale med.

«Fysisk spaltning av personligheten med utstrekning i tiden — nei, det er allerede altfor meget. Ennskjønt vi er oppdradd på Einstein, må vi anse dette for å være humbug, endog innenfor tankeeksperimentenes sfære», slik kommenterer Tanten situasjonen.

Enda mer djevelske «konklusjoner» av Einstein blir trukket i et annet skuespill, der relativitetsteorien blir tilpasset til — ikke den biologiske tid, men den historiske tid: Historien i Litauen «snudde seg med ryggen frem», og alle epoker blander seg. Dette er en målestokk ikke bare for Witkacys svarte humor, men også for hans filosofiske fantasi og for den opp-ned-snudde intellektualisme i hans dramatikk.

Det morsomme er så at Witkiewicz i det hele tatt ikke likte surrealistene. Han proteserte innbitt når han ble sammenlignet med dem. Han innvendte mot dem at de tilpasset det absurde til målsettinger i selve livet, og ikke til Den Rene Form, anklaget dem — altfor fort — for maskert naturalisme, for likegyldighet overfor «den formelle skjønnhet».

Saken er imidlertid den at hans egne skuespill har en betydelig større «virkelig» mening enn han antok. Dessuten hadde jo også surrealismen en rekke utløpere. Hovedtendensen innebar — sant nok — den ambisjon å rive ned tradisjonene og den borgerlige fornuft, og var følgelig bevisst anti-estetisk — for «det skjønn» er jo en vanenes og tradisjonenes effekt, en viss fantasiers stereotypi. Kjernen i denne hovedstrømning fantes i dadaistenes provoserende anti-estetisme som Ribemont-Dessaignes klart formulerte i sin «Dadas historie» (1931):

«Det dreier seg om en ny, abstrakt verden, formet av elementer lånt fra den konkrete virkelighet, men hinsides enhver formell normgivning.»

Men det fantes også i den franske surrealisme klassisistiske tendenser som vokste ut av — ikke så meget bevegelsen dada, som ut av kubismen (Jakob, Reverdy), og de understreket nødvendigheten av formell komposisjon, og konstruksjon, en ny struktur.

Endog Breton som gikk inn for en automatisk skrift og foraktet enhver «versstruktur», vendte undertiden tilbake til begrepet «det skjønn».

«Det begynner med at tanken ikke har «sett» noe bevisst. På grunn av en fullstendig tilfeldig tilnærming mellom to elementer av virkeligheten rystet verden, bildets verden som vi er særlig ømfintlige overfor. Bildets verdi avhenger av den oppnådde gnists skjønnhet».

(Surrealismens manifest, 1924). Denne formulering ville teoretikeren Witkacy ha kunnet skrive under på.

Til karakteristikk av hans dramatikk vil vi best av alt kunne anvende et annet fragment fra det samme «Manifest»:

«Et uendelig antall typer av surrealistisk utforming krever klassifikasjon, noe jeg i dag ikke vil beskjefte meg med ... Jeg legger ikke skjul på at for meg er den type den sterkeste som åpner for den største dose av vilkårlighet, den som det er vanskeligst å overføre til et praktisk språk, enten fordi et av skikkelsens elementer på en forunderlig måte er blitt ødelagt på veien, eller fordi typen — idet den på en ypperlig måte forutsier seg selv — plutselig oppløser seg meget svakt (lik som dannende med ett en sirkels skuldre), eller fordi typen ut av seg selv produserer — for øvrig ureelt — en formell rettferdiggjørelse, eller fordi typen er hallusinatorisk, eller fordi den legger en abstraksjonens maske på det konkrete eller omvendt, eller fordi typen er en fundamental fysisk egenskaps negasjon, eller endelig fordi den fremkaller latter.»

Alle disse typer av surrealistisk konstruksjon finner vi i Witkacys skuespill. Ingen av dem mangler.

Uenigheten dukker først opp i selve problemstillingens plan. Her er den imidlertid undertiden meget stor. Verken Witkiewicz's erfaringer eller de oppgaver han stiller seg, etter den angst som gjennomsyrrer hans diktning — filosofisk, politisk og sosialt — kunne den franske surrealisme fra 1920-årene forutse og -føle. Endog i den overførte form hvori dette dukker opp i Witkiewicz's dramaer, kunne det først manifestere seg i Mellom-Europa, ikke i Vesten.

5

Mot alle slags katastrofe-dyrkere, dekadente diktere, herolder for angst og usikkerhet ynder vi å opptre med en foraktfull overbærenhet. Dersom vi ikke tilintetgjør dem prinsipielt for at de er så ukonstruktive, for at de ikke innordner seg, for at de ikke legger fundamenter, ikke er med på å skape en lys morgendag — behandler vi dem i det minste som kafé-gjøglerer hvis tanker ikke fortjener noen konfrontasjon med virkeligheten. For i epoker fulle av historiske kataklysmes, kriger, revolusjoner, politiske omveltninger — ser disse hysteriske gjøglerer undertiden ting som sterke og optimistiske rasjonalister ikke legger merke til.

Witkacy så det adelige Polens endelikt i et perspektiv som kanskje bare Zeromski forutante i 1920-årene. Men han gikk betraktelig lenger enn Zeromski, forfatteren av romanen «Forår»: Han så oppløsningen — den siste, mente han — av én bestemt sivilisasjon. Den europeiske sivilisasjon.

«Farvel til høsten» stiller en sådan diagnose endog i tittelen. Tittelen har en dypere mening — og samtidig oppriktigere mening enn bare en konstatering av den borgerlige samfunnsforms endelikt, — en konstatering som ofte vender

tilbake hos Witkiewicz, selv om begge disse ting går opp i hverandre.

En sans for katastrofen? Sikkert, men en tvetydig sådan! Metafysikken og kunsten går til grunne, livet gråner bort etter syndfloden, men i finalen i Witkacys to romaner er begge heltene, befridd for metafysiske følelser, endelig i en viss monn blitt lykkelige.

Naturligvis klinger det her et ekko fra Spengler, men liksom relativisert, og dessuten oppdelt: «Fra «Aftenlandets undergang» overtar Witkacy hovedsakelig selve tesen, som også i dag er verd oppmerksomhet. For den nåværende struktur i verdens politiske krefter, fastheten i de to unge sivilisasjoner — den amerikanske og den russiske, den økende betydning som folkene i Asia og Afrika får og den minskende betydning som de europeiske statene etter hvert får — alt dette gir oss flere grunner til å anta at vi står foran en synkretismens epoke, at den gamle kristne kultur i Vesten om kort tid i virkeligheten vil miste sitt sekelgamle monopol.

Heller ikke det angivelig «dekadente» ved Witkacy er noen enkel sak. La oss tenke på at denne dekadente kunst stadig manifesterer seg i ironiens anførselstegn eller i groteske overdrivelser. Det finnes så meget sjarm, så meget satire i den. I det rent intellektuelle plan, i heltenes filosofiske utredninger støter vi dessuten ofte på Witkacys åpenlyse kampholdning overfor visse aspekter ved den dekadente kunst, en åpen polemikk.

Den begynner med angrep på Nietzsche og Bergson, slutter bl. a. med nettopp Spengler. La oss lytte til en av dialogene i «Moren», selv om sitatet vil bli temmelig langt:

«LEON: «Dersom vi — pokker ta — allerede har dette intellekt som ifølge Spengler er et forfallstegn, så er det oss gitt for et eller annet, ikke bare for at vi skal bli klar over dette vårt forfall, og så ikke noe mer. Det selvsamme intellekt vil kunne bli noe skapende og vil kunne komme til å forhindre den siste katastrofe.

ZOFIA: Det er tomme løfter. Hvordan utføre det, — dét vet du ikke selv.

LEON: Jeg vet hvordan jeg skal begynne. Vel, først og fremst må vi ikke gjemme hodet under vingen, bare se sannheten i øynene, og med det nettopp i dag så foraktede intellekt må vi avvise den historiske sannhet som kaster seg over oss: gråheten, mekaniseringen, den sosiale fullkommenhets forbannede myr. Fordi intellektet har vist seg å være et dekadensens symbol, — skal man så bli anti-intellektualist, en kunstig tosk, en løgner a la Bergson? A, nei. Tvertimot: Man skal bli klar over alt, helt inntil de siste grenser, og ikke bare bli klar over seg selv, men også over de andre. Det er en djevelsk vanskelig oppgave: Å gjøre de brede masser klar over at en fri, naturlig utvikling i samfunnet er truet av et forfall.»

Dette er da det intellektualistiske, anti-dekadente credo hos Witkacy. Noen vil her naturligvis kunne si at uttalelser fra heltene i dramaet ikke lar seg overføre til forfatteren. Så meget desto mer som Witkacy selv i forordet til et av skuespillene advarer mot det å gi hans personers replikker en objektiv betydning. Men de samme teser og konklusjoner som i «Moren» finner vi også i hans teoretiske arbeider. Jeg har allerede

nevnt at hele partier av dem har Witkiewicz flettet inn i sine stykker så å si *in extenso*. Og den ovenfor siterte dialog er fra flere synspunkter sett sentral: Den setter grenser ikke bare for Witkiewicz dekadente holdning, men også for hans katastrofeinspirerte holdning. For gråheten, mekaniseringen, de store personlighetens endelikt, de metafysiske følelsers forsvinning, de mette dyrs meningsløse lykke som «en fri samfunnsutvikling» truer med å ende i, er – hevder Witkacy – sannsynligvis uunnngåelig, men er likevel ikke *absolutt* uunnngåelig. Dersom samfunnet ble klar over dette perspektivs dystre realitet, ville det kunne påbegynnes en motaksjon, likesom man med et skaperverk innenfor Den Rene Form kan forsøke å redde de metafysiske opplevelser.

Spedt er dette Witkacys håp, ikke desto mindre eksisterer det. «Først når en hel menneskehet på denne måte er blitt bevisst, vil man kunne skape en sådan samfunnsatmosfære at det kan oppstå et individ av en ny type, sier Leon videre. – Kanskje er det en innbilning, men den eneste som det ennå er verdt å forsøke. I alle tilfelle: Dit vi går nå, dithen hvor de blinde sosiale krefter trekker oss, dvs. til den siste mekanisering og forstening, – langs denne vei har vi intet foran oss».

Og atter er det verdt å besinne seg: Er det Witkacy advarer mot, bare et fantastisk spøkelse? I så fall nok så uvanlig på bakgrunn av den naive, tekniske hurra-optimisme hos futuristene og på bakgrunn av den polske virkelighet i 1920-årene. Mekaniseringens trussel i et land der endog i dag fotgjengerne ved synet av en ny bil oppfører seg som de gode villmenn i boken «Robinson Crusoe»?

For Witkacys samtidige lesere var dette kanskje ennå en ren fantasi. Advarselen, slik den her faller, er for øvrig én av de første av denne type i litteraturen i det 20. århundre: Sitatet fra «Moren» (1924) foregriper med syv år «Fagre nye verden» av Huxley, og en full utforming av sin tese ga Witkacy allerede i 1918. Men dette er ikke noe fantastisk i dag. «Spådommer satt frem i året 1931 blir fullbyrdet betraktelig fortære enn jeg antok» – hevdet den samme Huxley senere i sin nye bok «Atter i den fagre nye verden». En lang rekke sosiologer og psykologer i Vesten er enig med ham: «Maur-sivilisasjonens» problem vil komme til å bli et hovedproblem i den nærmeste fremtid i de teknisk høyt utviklede landene. Naturligvis angår det ennå ikke oss, i full utstrekning, men i USA f. eks. vekker det en betydelig uro.

«Takket være spesialiseringen og mekaniseringen av arbeidet – skriver Van der Haag, en berømt amerikansk forsker av massekulturen – er flertallet av menneskene blitt standardiserte, de har ingen forskjeller, deres særpreg og rytme har maskinen tatt bort, idet den gir mindre rom for individuell intelligens. Den organiserte produksjon som nærer maskinen og blir næret av maskinen, avhenger av det byråkratiserte system og krever av arbeideren bare bitte små, i det uendelige gjentatte handlinger. Monotonien er desto mer iøynefallende som størrelsen av produksjonsenhetene river opp arbeiderens forbindelse med endeproduktet og

i det hele tatt med produksjonen som en prosess som det er mulig å omslutte... Livet spalter seg i to deler: Arbeidet som et middel, og underholdningen som et mål. Underholdningstrykket og de personlige opplevelers trykk forskyver seg over på en stadig større del av livet i fritiden. Men det aller lengste tidsrommet er viet én eneste ting: dvs. brukes fortsatt på selve arbeidet. En lammende følelse blir igjen etter denne meningsløse utladning av energi og innvirker på arten av de opplevelser man søker i fritiden. Skjønt de er dømt til behag, føler menneskene seg meget ofte som fanger, frigitt for en kort stund, de anstrenger seg for å glemme, idet de går «fra underholdning til underholdning i fullstendig adspredthet» (T. S. Eliot.) Monotonien forkrøpler menneskene psykisk, sliter dem ut og pirrer dem... Fritiden blir ofte til en jakt etter noe tirrende – om så er ved hjelp av surrogater som vil kunne balansere monotonien i arbeidet og gi dem en følelse av det de «lever».

Vi befinner oss allerede midt i sentrum av den moderne problematikk som kalles alienasjon, frustrering, massenervøsitet, «sivilisasjonssykdommer». Det er ikke lett å svare på hvordan Witkacy kunne forutføre og forutse denne problematikk. Kanskje fikk han hjelp av nettopp sin dekadente overømfintlighet, eller kanskje av den tidlige, ennå anteknologiske russiske futurisme, eller av taylorismen, eller kanskje av de dystre ekspresjonistiske visjoner av et robot-samfunn å la Capeks «R.U.R.», eller kanskje av Spenglers gigantiske aversjon mot de store metropolene? Men Witkacys diagnoser på dette felt gjør det mulig å bagatellisere endog de surrealistiske oppdagelser i hans sceniske fantasi. Og dersom vi ønsker å tale om Witkacys slektskap med Ionesco, vil deres surrealistiske humor være mindre viktig enn det identiske innsyn i de moderne alienasjoner. Mindre viktig er Roberts tre nesser hos forfatteren av «Stolene», enn «den siste individualist» Beranger samt den ideelle, frapperende, moderne byen fra «Mordere uten inntekt» og den sosiale uniformeringens brann som sprer seg i «Neshornet». Og dersom vi ønsker å sammenligne Witkiewicz med Beckett, da vil det atter være en detalj uten betydning, dette med Becketts pessimisme, mens det vil være en betydelig viktigere sak – dette med det dramatiske studium av ensomhet og lede.

Nettopp disse frustrerte følelser gjennomsyrer hele Witkacys verk. De er ennå ikke i en så utpregete grad som hos Beckett uttrykt gjennom formen, de blir først og fremst – liksom selve erotikken – referert og analysert gjennom skikkelsenes bekjennelser. Men de frustrerte følelser fornemmes også i forgreningene av Witkacys disputer som munner ut i intet, i en konstant manglende kontakt hos samtalepartnerne, i poenger som plutselig blir visket ut i den sceniske rytme, og i «Skomakerne» streber hele den handlingsløse konstruksjon bevisst henimot et gys gjennom lede. Dialogene selv er for øvrig ikke entydige. De bringer stadig nye analyser av de frustrerte følelser, deler dem opp i programmatisk perverse spaltninger og komplikasjoner. Lede er Witkiewicz hovedperson, – lede, umettelighet, kvalme og ensomhet. Det er i

den forbindelse vanskelig å si om den viktigste tingen er enten Weltschmerz eller en «sørgmodig» stemning. Alle følelser skaper et bevisst system av gjensidig avhengighet i et teoretisk, ontologisk mønster: Ensomheten f. eks. er for Witkiewicz en fundamental ensomhet innenfor Den Enkelte Eksistens, hvilket minner meget om Heideggers «Geworfenheit», dette «skubb» inn i tilværelsen, ut i tomheten som ethvert menneskelig vesen føler.

«Det kunstneriske skaperverk – leser vi i «Nye former i malerkunsten» (1918) – er en umiddelbar bekreftelse av ensomhetens rett som sådan, for hvis pris eksistensen i det hele tatt er mulig, og dertil en bekreftelse ikke bare for en selv, men også for andre Enkelte Eksistenser, ensomme som en selv: Det er en bekreftelse av Eksistensen i dens metafysiske gys.»

Her er vi uhyre nær Sartres formuleringer i «Kvalmen».

Og her stiger vi da inn i enda en krets av Witkacys pionér-oppdagelser: inn i hans – som allerede av Ingarden understreket – eksistensialisme. Vi må, sant nok, ikke oppfatte begrepet altfor pedantisk. Det omfatter snarere Witkiewicz almenne holdning overfor spørsmålet: Individet-eksistensen enn spesielle filosofiske konstruksjoner. Hans filosofi blir et originalt, om enn ufullstendig sluttet, hele innenfor Leibnitz-tradisjonen oppfattet som en såkalt biologisk monadisme, noe som helt logisk førte Kotarbinski til den tese at en klokke utgjøres av delene, samt innenfor tradisjonen Hume-Mach-Cornelius, når det gjelder oppfattelsen av dette med de tankemesige egenskaper.

Vel, en eksistensialistisk farvelegning av helheten manifesterer seg utvilsomt, men en uttømmende, sammenlignende analyse venter på magistrene i filosofi. Mer interessant er likevel spørsmålet: Hvor stammet den fra, denne eksistensialisme hos Witkacy? Den polske filosofiske tradisjon, sto snarere fremmed overfor den eksistensialistiske filosofi. Den frembrakte verken noen Pascal eller noen Kierkegaard. Kierkegaards brev innsuget – sant nok – allerede Det Unge Polen gjennom oversettelser av Lack og Bienenstock, men det er ikke kjent om brevene den gang spilte noen større rolle og om Witkacy kjente til dem. Han kjente heller ikke til Heidegger. Han kjente derimot til Husserl, fordypet seg i «Logische Untersuchungen», og vi vet at ut av Husserl vokste de, både Heidegger og Sartre og Merleau-Ponty. Å tale om inspirasjon fra fenomenologiens side er likevel en altfor mekanisk forklaring, og avgjør ennå ikke hovedretningen. Full mening får den først, når vi plasserer den i det konkrete klima i 1920-årene: i ekspresjonismens klima. De spør: Hvordan?

Altfor sjelden retter man oppmerksomheten mot dette at ekspresjonismens filosofiske aura står eksistensialismen uhyre nær. En tilbakevending til metafysikkens grunnlag, aksentueringen av individets uttrykk, det egne jegets uttrykk, eksistensens ensomhet og bevissthets om andres ensomhet, ønsket om å «være seg selv» og den mang-

lende evne til å oppnå denne tilstand, problemene angående et *alter ego*, angående ikke-eksistens, intethet, fortvil-else, revolten imot ens egen situasjon – det er den tankekrets hvori begge strømninger flyter sammen.

Alt det som er felles er i det hele tatt ikke noen tilfeldighet: I virkeligheten forholder Heidegger og Sartre seg til ekspresjonismen som Schelling og Hegel til den tyske romantikk. Vi glemmer nokså ofte at eksistensialismen – den mest *litterære* filosofi i vårt århundre – ikke er født i Frankrike, men i det ekspresjonistiske Tyskland i 1920-årene. Nettopp på terskelen til disse årene dukker de grunnleggende verkene til Heidegger og Jaspers opp, og den dystre poetiske stilistikk hos Jaspers levner ingen tvil om de ekspresjonistiske tilknytningspunkter. Heller ikke Sartre levner noen sådan tvil. Vi har allerede nevnt at prosaen i «Frihetens veier» minner om «Umettelighet», men det er verdt å tilføye at Sartres første skuespill, «Fluene», moderniserer den greske myte på en måte som står de tyske ekspresjonistene aller nærmest, mens den derimot står langt fra den skeptisk-estetiserende franske linje representert av Giraudoux, Cocteau, Gide, selv om nettopp denne linje var på mote i Paris den gang.

Endelig skal vi huske på at eksistensialismen som kulturell strømning gjorde stor karriere i Frankrike like etter den annen verdenskrig, på samme måte som ekspresjonismen i Tyskland gjorde det etter den første verdenskrig. Den psykologiske og sosiale situasjon var i begge tilfelle en lignende, i det minste på det felt som Durkheim kalte anomi – en skjerpet disharmoni mellom sosiale lengsler og ønsker og de fattigslige muligheter for deres virkeliggjørelse. Her-til kommer så også følelsen av trussel, usikkerhet, faren for en ny krig og den rystelse som Hitler-okkupasjonen var for de statisk tilpassede idealer hos den franske småborger. En analog rystelse opplevde ekspresjonistene i sin tid.

Vurdert i dette perspektiv blir Witkacys eksistensialisme en smule mindre gåtefull. Ikke bare Witkacy ga, for øvrig, uttrykk for denne filosofi, før den ble fullt ut formulert. Noe tidligere, ennskjønt mer isolert, forutfølte også Kafka den, en annen ensom mann i ekspresjonismens grenseland. Witkacys eksistensialisme mister i det hele tatt ikke derfor noe av sin glans.

Ut av den veven som er kalt Witkacy, nå kanskje en smule mer gjennomslutning, skal vi trekke enda en tråd.

6

Dersom Witkacy hadde skrevet på et annet språk – sier de naive – ville han i dag ha vært berømt i hele Europa. Men i 1920-årene ble det forsøkt å oversette Witkiewicz's dramaer til fransk, tysk og engelsk. Boy skrev sitt entusiastiske essay om Witkacy på fransk for «Pologne Littéraire»...

Det slo ikke an. Kanskje også på grunn av et manglende polsk talent når det gjelder kultur-propaganda utenlands. Men den egentlige årsak går dypere.

For de tyske ekspresjonister var denne dramatik kanskje altfor surrealistisk og samtidig altfor manisk, altfor lite engasjert i den kamp de selv førte. For franskmenn eller engelskmenn derimot var de problemer som Witkacy slås med, ennå altfor uforståelige. Først i årene 1947–50 ville Witkacy ha kunnet underlegge seg Europa. Først under den annen verdenskrig og okkupasjonen opplevde Vesten fullt ut verdienes sammenbrudd, en vakling i den småborgerlige orden og i de politiske begreper som var fundert i det 19. århundre, terror, sult, angstens og fortvilelsens paroksysme, – alt dette som Witkacy hadde gjennomlevd et kvart århundre tidligere.

Først de første etterkrigsårene, den økende internasjonale spenning, kimene til den kalde krig vekker i Vestens land den forgjengelighets og fryktens psykose, følelsen av et svart, bunnløst intet som Witkacy en gang hadde skuet ned i. Nå begynner Sartres berømmelse, Camus' filosofi om det absurde dukker opp, Kafka blir oppdaget, Ionesco debuterer. Problemer med hensyn til revolusjon, mekanisering, «maur-sivilisasjon» kommer i sentrum for oppmerksomheten. I de samme år blir de franske intellektuelle også klar over at det de har opphørt med å være verdens navle, at de ikke bare ikke bestemmer over dens skjebne, men også at Frankrikes skjebne endatil blir avgjort bak deres rygg. Uten slør taler Simone de Beauvoir om dette i «Mandarinene». Avslutningen på Vestens hegemoni innenfor kulturens sektor vender tilbake som en reell prognose, Spenglers gamle tese tar Toybee, om enn noe forsiktigere, opp igjen. Stadig oftere vender man øynene mot Mellom-Europa og Øst-Europa, det vokser frem den overbevisning at nettopp her har vårt århundres historie ryddet seg sin første øvelsesplass. For å kunne absorbere Witkacy trengtes det mer eller mindre en sådan tankemessig tilstand. Han fant den ikke i sin levetid – verken i Vesten eller i Polen. Hans isolering var fullstendig – såvel intellektuelt som kunstnerisk. Han visste om det.

«Hva angår tomrommet «som skapes omkring meg» — skrev han i 1931 — så minnes jeg ingen periode hvori jeg ikke har følt meg fullstendig avsondret i mitt samfunn.»

Innenfor likegyldighetens mur i det hjemlige Jante forble han uforstått, ventende på syndfloden, maktesløs konstatere at hans forutsigelser stadig oftere fullbyrdet seg. Han ville ha kunnet spille – som Chwistek har skrevet om ham – «en stor rolle i polsk teaters historie». Kanskje ikke bare i teatrets historie. Men han følte at han ikke ville lykkes i å spille noen som helst rolle, at hans ord var en røst i ørkenen.

«Jeg er som en slags patron av et høyt eksplosivt merke, rolig liggende på marken. Men hittil finnes det ikke noe våpen, og det finnes ingen som kan skyte meg ut. Men selv kan jeg ikke klare å gjøre det — jeg må ha mennesker.»

En fascinerende mann, en utålelig stormannsgal, sjarmerende raring – ble det

sagt om ham i kretsen av bekjente. I dag vokser interessen hos oss for hans drama og hans prosa – for Sartre og Ionesco har allerede banet veien for ham. Til de polske intellektuelles tragikomedi legges det nok en episode.

Og i Vesten? Vel, på den tid da Kafka ble oppdaget ville Witkacy ha kunnet underlegge seg Europa – nå er det vel ca. ti år for sent til det. Man vil ennå kunne vekke interesse for ham, oppnå suksess — men en sensasjon vil det sikkert ikke lenger bli. Andre forfattere har ført hans idéer inn i kulturens blodomløp, og de nye teateropplegg som han kom med, er blitt enten foreldede eller noe selvsagt, ennskjønt ikke helt distansert.

Mot en bakgrunn av nyere, kunstnerisk mer modne verker vil det skisseaktige ved Witkacys skuespill nok kunne frapere, det stilistiske «løse», det retoriske. Disse dramaer fulle av innfall, disse strålende glimt av scenisk fantasi, av absurd humor, av rovgriske diagnoser og hypoteser, av deformerte iakttagelser har flere forskere i annen halvdel av vårt århundre vært tilbøyelig til, lik Kotarbinski, å karakterisere som «kunstverkers foster».

Men slik pleier den kunstneriske avantgardens skjebne ofte å være. Dens oppgave er jo ikke å skape fullkomne kunstverker. Dens oppgave er langt mer beskjeden og langt mer heroisk: å storme fordommenes forsteninger, å avdekke nye perspektiver, å revolusjonere bevisstheten, å stille sin epoke drastiske spørsmål og ikke unnvike noen, endog falske svar.

Nettopp disse oppgaver begeistret Witkacy. Han var en autentisk avantgardistisk forfatter. I det polske drama avsluttet han definitivt Det Unge Polens epoke sammen med dets forlengelser i 1920-årene, åpnet innenfor modernismen en rekke andre, viktigere vyer, rakte tunge til den småborgerlige realismens etterkommere, lukket opp for en ny epoke, den vi lever i. Resten er opp til oss.

Oversatt av Martin Nag.

Av S. I. Witkacy

Föraktande den samtida teatern i alla dess former och utan kompetens i teaterfrågor ha vi inte för avsikt att här framlägga någon teori som stöder sig på fackkunskaper. Vi vilja endast mycket yttligt skissera en viss idé, som vi i avsaknad av relevanta fakta ingalunda kunna påstå att den går att förverkliga. Om det finnes påtagliga konstverk, som åtminstone tillnärmelsesvis vore uttryck för denna «teori», skulle man kunna tala om den på ett helt annat sätt. Några sådana konstverk finns inte för närvarande, och det är t.o.m., vilket vi själva erkänna, tvivelaktigt om de någonsin komma att uppstå. Vi leva i programmens tidevarv: innan en viss riktning inom konsten uppstår, kan man ofta studera dess teori i relativt definitiv form. Teorierna ha börjat skapa riktningarna och inte tvärt om. För övrigt funnos inte i gamla tider «riktningar» i vår mening, det funnos inga skilda «ismer» utan blott starka individer och skolor bestående av dessas medarbetare. Så var det åtminstone inom måleriet. En allt starkare intellektualisering av det konstnärliga skapandet och de spontana utbrottens underordnande under på förhand antagna principer är ett karakteristiskt drag för vår tid.

Det har flera gånger bevisats att teatern uppstod ur de religiösa mysterierna. Hela konsten har sin källa i de metafysiska känslorna, liksom religionen, med vilken den i forna tider var omedelbart förenad. Efterhand som måleriet och musiken och i viss mån skulpturen — konstformer med unika, enkla verkningsmedel — blivit i en viss mening lösryckta, dvs. Rena Konster, och efterhand som arkitekturen alltmers sjunkit, kommit att tjäna allt mindre ett idealistiskt och alltmere ett utilistiskt syfte, har teatern — vars medel är människor och deras handlingar, liksom måleriets medel är färger inneslutna i former och musikens är klanger indelade i rytm — genom de metafysiska känslornas successiva försvinnande tvingats övergå till ett rent efterbildande av livet. Teatern är en Konst, som genom karaktären hos sina verkningsmedel, dvs. därigenom att den rör sig med människor och deras handlingar, endast uppstår i sin renaste form när en viss kult bryts ned och faller i sönder; och då den i sitt väsen har ett element av söndefall liksom befinner sig i ett ständigt, succesivt förfall.

Oberoende av de nya religiösa kulternas uppkomst och de gamlas sönderfall har filosofin utvecklats sig och i våra dagar nått fram till ett slags självförintelse. Vi befinner oss i en tid av förfall inte bara för religionen utan för allt slags metafysik, vilket är märkbart i det fenomen som kallas «den formala otillfredsställelsen» i konsten; vi befinner oss i en tid då själva de metafysiska känslorna försvinner såsom varande något överflödigt och onyttigt i mänsklighetens fortsatta samhälleliga utveckling. Teatern är inte bara oberörd av denna «formala otillfredsställelse» utan står — bortsett från vissa, helt ytliga «konstigheter» hos visa

konstnärer som önskar knyta samman tillvarons hemlighetsfullhet i dess levande manifestationer med den samtida tankens nykterhet — kvar i en stegrad realism, vari den har hård konkurrens från kinematografen. Utifrån detta görs olika försök till «pånyttfödelse» vilkas obetydlighet vi här måste erkänna och samtidigt i mycket allmänna ordalag påpeka den f.ö. mycket osäkra möjligheter för teaterkonstens verkliga pånyttfödelse — inte genom ny tolkning av redan skapade verk utan genom en fullständigt ny typ som, så vitt vi kunnat se, ännu inte existerat.

Det finns idag flera slag av skådespel, men inte i något av dem kan den moderna människan i ren form uppleva det som vi kallat *metafysiska känslor*, dvs. *Upplevelsen av Tillvarons Hemlighet som en enhet i mångfalden*. Vår fråga kan då formuleras på följande sätt: *Är det möjligt att en teater kan uppstå, om också bara för en kort tid, där den moderna människan oberoende av slocknade myter och religioner skulle kunna uppleva metafysiska känslor, så som den forntida människan upplevde dem i samband med dessa myter och religioner?*

På samma sätt som vi i måleriet och skulpturen upplever själva formen som sådan och även skapar ny form, oberoende av den för länge sedan döda tron som förpliktigade till en viss kult, och själva konstruktionen av form för oss är en abstrakt «drog» för att uppleva de metafysiska känslorna, på samma sätt, hävdar vi, måste det finnas en möjlighet för sådan form inom teatern, där själva *blivandet i tiden*, «skeendet» av någonting — någonting, som endast beskrivs rent formalt, någonting, vars element givetvis kommer att vara mänskliga handlingar — kommer att, oberoende av handlingarnas realistiska innehåll och de handlande karaktärernas kontinuitet, kunna försätta oss i en fullständigt upplevelsedimension än den realistiska, i de metafysiska känslornas sfär, så som sker i den Rena Konsten. För att skapa en form av teater som denna fordras — förutom ett *ofrånkomligt behov* att skapa den, vilket ingen idag tycks besitta i tillräckligt hög grad — ett totalt brott med alla dagens teaterkonventioner, med dagens begrepp om sceniskhet, handling och den psykologiska grundvalen för skådespelets uppbyggnad. Ty den känslomässiga spänningen under dramats framställning på scenen beror idag endast och allena på fascinationen av hjältens öden. Först förklaras allting, när var och hur, där efter börjar komplikationerna, de leder till sin spets, därefter: bom!! ett stort upprörde och allt är slut. Allt detta givetvis i inom en strängt realistisk ram, blott något koncentrerad. Därtill måste åskådaren ständigt hållas upptagen, ständigt kommer någon in och går någon ut, styrd av intrigen som är centrum för intresset, ständigt pågår något bråk på scenen, men endast beroende av känslor och karaktärer eller av dessas in-

Ur «Inledning till teori om den rena formen på teatern».

bördes konflikter eller med några högre makter — och detta kallar man handling. Åskådaren tillåts inte för ett ögonblick att ha tråkigt av brist på rörelse på scenen. En människas kamp med sig själv eller med ödet, en viss karaktärs konflikter i yttre situationer — detta är den samtida teaterns «menu», som redan börjat ge även den s.k. breda publiken kväljningar. Ett annat slag utgör olika slags skräckscener inför något okänt, som börjar med ett mörkt rum och slutar med döden, utnyttjade för att väcka kalla kårar längs åskådarens rygg — och ingenting därutöver. Ett tredje slag är symbolismen: oavbrutet flyger t. ex. en blå fågel över scenen, men åskådaren måste hela tiden hålla i minnet att denna fågel ingalunda är någon fågel, utan kärleken med stort K. Fågeln går slutligen under — det betyder, att också kärleken gått under i ett eller annat hjärta. Därtill har vi historien och alla scenens gamla mästare i gamla, samtida och moderna stiliseringar, vi har dramer som består av rörliga bilder fyllda av mer eller mindre grumlig historiefilosofi, vi har musikdramatiska stycken, bölmusikaliska, vrål-böliga, pip-vrålga — allt ting ingen nytta: ledar härskar obruten i teatern. Om det så är grekisk tragedi på grekiska, Shakespeare på Shakespearska eller Ibsen på grekiska och moderniserad Aischylos, blir resultatet nästan det samma. Om man så försöker maximal enkelhet — en ensamt bord, ett lakan och repliker i ett eller samma tonfall — eller absolut realism à la München eller Moskva, är ändå allt välbekänt och lyckas inte chockera någon utom förenkling- eller kompliceringsfantasterna. I Grekland gick människorna förmodligen till teatern för att söka helt andra upplevelser än vi. De kände väl till styckenas innehåll, ty innehållet var endast en viss variation av allom välbekanta myter. Mot detta kända innehåll, som var bakgrunden för det metafysiska skeendet på scenen, blev allt som skedde, hela handlingen, enbart genom sin form en stegring av det metafysiska elementet, som människorna allt mindre mötte i livet bortsett från extrema ögonblick av extas. De mänskliga känslorna i sig var här blott element i skeendet, var förevändning för rent formala samband vilka uttryckte en annan psykisk dimension genom sin syntas av bilder, ljud och faktiska betydelser. Känslorna var alltså inte föreställningens huvudinnehåll, meden de nu snärjer in åskådaren på ett nästen rent fysiskt sätt. Teaterns uppgift är enligt vår mening just att försätta åskådaren i ett extremt tillstånd som inte kan uppnås med det vardagliga livets framflytande i sin enklaste form, ett tillstånd av emotionell insikt i Tillvarons Hemlighet. Detta är f.ö. all Konsts mål, fastän teatern, i motsats till andra konstarter som har sina epoker av mer eller mindre fullständigt förverkligat uttryck av detta innehåll, på något sätt alltid bara blivit en dagrengolada av något som kunnat vara, men inte finns. Medan de övriga konstarterna i

verkligheten skilt sig från de rent religiösa fenomenen som »hjälpinnehåll», har teatern, som är ritens efterträdare, inte lyckats hålla stånd mot livet som brutit in i den och på så sätt blivit identisk med det. Det tomma skalet efter något förgånget fylldes med helt annat innehåll.

Skådespelets uppbyggnad, valet av knutpunkter för den postulerade helheten av reella händelser eller någon annan faktisk sakernas ordning, är det konstruktiva element som blivit kvar från den gamla riten. Men innehållet i allt detta är helt nytt, bortsett från att i båda fallen uppträder vissa väsen: människor eller fantastiska gudar.

Tidigare var dessa väsen omedelbara symboler för Hemligheten, som strålade genom dem helt nära och tydligt — idag är de blott människor, och det är endast genom en viss stegring, en hopträngning i tiden som vi kan få en viss känsla av livets egendomlighet, som vi annars inte längre blir varse, upplöst som den är av det vardagsliga och även det »sakrala» livets gång. /.../

Å ena sidan har vi »utställarna», som anser ljudsensationserna eller dekorationserna eller rörelserna vara det det viktigaste innehållet. Andra vill göra en syntes av dessa element i deras mest stegrade form som gör åskådaren fullständigt fånig: han vet inte vad som det blir av honom bland de infernaliska ljudsensationserna och de sataniskt rikt strömmande bilderna; någon gång hör han en mening, vars innebörd går förlorad, och resultatet blir enbart ett kaos av motstridande element som konstnären inte förmått förena med någon *inre idé om själva formen*; ett konstverk behöver blott en viss spänning mellan sina element, för att framstå och uppfattas som realistiskt av åskådarna. Ingen stilisering kan av en realistisk idé göra något annat, som skulle kunna ge en ny upplevelsedimension. Teaterns framtid ligger inte i olika slags tolkningar av tidigare verk, utan i en helt ny art.

Oversatt av Lars Kleberg.

Teatern, som är en *sammansatt konstform*, har i jämförelse med måleriet långt flera döda rötter, och därför är det långt svårare att på scenen tänka sig en Ren Form, till sitt väsen — dvs. som objektivt resultat — oberoende av något innehåll av mänskligt handlande.

Liksål förefaller det oss, som om det inte vore en ren omöjlighet.

Liksom det inom måleriet och skulpturen funnits en epok, då den Rena Formen var ett med det från de religiösa föreställningarna utgående metafysiska innehållet, har det funnits en epok då skeendet på scenen var ett med myten. Liksom endast själva formen är innehållet i våra dagars måleri och skulptur medan det föremålsliga innehållet, antingen det närmar sig verkligheten eller är helt fantastiskt, endast är en ofrånkomlig förevändning för att skapa denna form och inte är omedelbart förenda med den, endast är en »drog» för det konstnärliga maskineriet som försätter detta i en produktiv spänning — på samma sätt är, mener vi en teaterkonst möjlig, där skeendet, oberoende av någon koncentrerad verklighetsbild, kan leda åskådaren till en upplevelse av den metafysiska känslan — antingen styckets fond är realistisk eller fantastisk eller en syntes av bägge i sina *enskilda delar*, medan styckets *helhet* naturligtvis betingas av den uppenbara nödvändigheten av att med de sceniska möjligheterna skapa ett uttryck för de metafysiska känslorna i konstnärens rent formala dimensioner. Vad det gäller är att *styckets mening* inte med nödvändighet innesluts i det realistiska eller fantastiska innehållets mening, utan bara att den realistiska innebörden av rent formala skäl — dvs. för syntesen av alla teaterns verkningsmedel: ljud, dekorationer, rörelser på scenen, talade fraser osv. i det allmänna skeendet i tiden som oskiljbar helhet — kan ändras till ett, ur realistisk synpunkt, helt *innebördsöst skeende*. Det gäller möjligheten av ett fullständigt *fritt deformerande av verkligheten eller fantasins värld för att skapa en helhet, vars innebörd endast bestäms av den inre, rent sceniska konstruktionen och inte av kraven på en konsekvent psykologi eller ett handlingsförlopp enlighet med vissa realistiska principer som endast kan gälla skådespel som är koncentrerade reproduktioner av verkligheten*. Vi vill inte att teaterkonsten obönhörligen skall vara innebördslös utan bara för en gångs skull låta bli att nöta på den hittillsvarande schablon som endast bygger på realismens eller fantasins principer. Skådespelaren i och för sig är inte nödvändig; han är nödvändig som ett element i helheten på samma sätt som det röda i en tavla, som tonen ciss i en komposition. Ett skådespel av den typ vi talar om kan vara helt godtyckligt realistiskt, det gäller bara att denna godtycklighet, liksom tavlornas »meningslöshet», rättfärdigas och belönas i den andra psykiska dimension dit ett sådant skådespel skall kunna försätta åskådaren. För stunden kan vi inte ge ett enda

exempel på ett sådant skådespel, vi nämner det endast för att förebygga helt relevanta fördomar. Men säg att någon skriver ett sådant skådespel; publiken skulle vara tvungen att vänja sig vid det på samma sätt som vid den deformerade vaden på Picassos målning. Och hur väl vi än kan föreställa oss en tavla som en kombination av helt abstrakta former, vilka inte utan påtaglig självsuggestion i denna riktning väcker några associationer till föremål i den yttre verkligheten, kan vi ändå inte tänka oss ett sådant skådespel, emedan det rena skeendet i tiden endast är möjligt i en klanglig värld och en teater utan agerande av något slags personer, de må vara hur galna och osannolika som helst, inte kan tänkas, emedan teatern är en sammansatt konst utan unika och likartade element som återfinns i de rena konsterna: Måleriet och Musiken.

Dagens teater ger intryck av att vara ohjälpligt igenkorkad, och det enda som kan öppna den är introducerandet av vad vi kallat *psykologism och handlingens fantastik*. Ty personernas psykologi och handlingar får bara vara en förevändning för händelsernas utveckling, inte ett massiv under vars tryck skådespelet konstrueras. Vi har sett nog av denna förbannade konsekvens hos karaktärerna och av denna psykologiska »sanning». Vem angår det vad som händer på Storgatan 38 tre trappor upp, eller i det förtrollade slottet, eller i forna tider. På teatern vill vi befinna oss i en helt annan värld, där händelserna med utgångspunkt från den fantastiska psykologin hos realistiskt sett — inte blott i sina positiva handlingar utan också i *sina fel* — helt inkonsekventa personer, kanske personer utan varje likhet med verkligheten, där sådana händelser genom sina egendomliga sammanhang skulle visa ett skeende i tiden som sådant, inte bestämt av någon annan logik än logiken hos själva detta skeendes *form*. Vi måste på ett obetingat sätt uppleva en persons rörelse, en mening som kan ha en realistisk innebörd eller endast en formal, en växling i belysning eller dekorationer, ett musikaliskt ackompanjemang, på samma sätt som vi obetingat upplever t. ex. en ackordföljd i en musikalisk komposition. Man skulle också kunna nämna element av psykisk förändring och fullständig godtycklighet i reaktionerna inför vissa händelser som exempel på helt berättigade fenomen: de måste endast vara framsuggerade med samma grad av formell nödvändighet som alla andra ovannämnda element i det sceniska skeendet. Givetvis måste denna fantastiska psykologi övervinnas på precis samma sätt som den kvadratiske vaden på Picassos målning. Den publik som skrattar åt de deformerade gestalterna på de moderna mästarnas tavlor måste på samma sätt skratta åt de inte på en gång begripliga självständigen och handlingarna på scenen. Men detta problem kommer enligt vår uppfattning helt att kunna övervinnas på samma sätt som beträffande det moderna måleriet och den moderna musi-

ken: genom förståelsen för konstens väsen i allmänhet och genom tillvänjning. Liksom människor som till slut förstått den Rena Formen inom måleriet inte längre förmår se på andra slags tavlor och inte undgår att förstå dem som de tidigare bara skrattade åt, kommer de som vant sig vid den teater om vilken vi talar inte längre att kunna åse en realistisk eller djupt symbolistisk föreställning.

Givetvis behövs det att en teaterkonst av ovan beskriven typ, förutom att den borde kunna bli ett genuint behov hos åtminstone en viss del av allmänheten som söker verkligt konstnärliga upplevelse, blir en *naturlig skapande nödvändighet* för dem som skriver för scenen. Om det endast gällde en *programmatisk meningslöshet*, uttäckt och konstlad, utan inre tvång, skulle den inte väcka något annat än skratt som är fallet med de målningar med vanställda föremål som produceras av människor utan sann «formal otillfredsställelse» endast med sikte på att tjäna pengar eller *épater les bourgeois*. Liksom uppkomsten av ny abstrakt och ren form

utan direkt religiöst underlag skett till priset av en deformation av synen på den yttre världen, är uppkomsten av en Ren Form i teatern möjlig till priset av en deformation av psykologi och handling.

Ett sådant skådespel kan man tänka sig med en fullständig godtycklighet i allt vad beträffar verkligheten och med en oändlig precision och fullkomning vad beträffar kompositionen av den sceniska handlingen. Uppgiften skulle inskränka sig till att skapa några timmars skeende på scenen med en egen inre, formell logik, oberoende av allt «realistiskt». Ett uttänkt, *inte gestaltat*, exempel på detta kan endast tjäna till att förlöjliga vår teori, som ur en viss synpunkt också är löjlig (för somliga rentav upprörande eller, för att säga det klart, *idiotisk*); men låt oss göra ett försök.

Alltså: in kommer tre rödklädda personer och bugar sig, obekant för vem. En av dem deklamerar något slags poem (vilket måste ge ett intryck av nödvändighet just i detta ögonblick). In kommer en beskedlig gubbe med en katt i band. Hittills har allting utspelat sig mot bakgrund av ett svart draperi. Draperiet drages åt sidan och man ser ett italienskt landskap. Man hör orgelmusik. Gubben växlar några ord med de tre personerna, ord som måste svara mot den tidigare stämningen. Ett glas faller i golvet. Alla kastar sig på knä och gråter. Gubben förändras från en godmodig människa till en rasande våldsman och dödar den lilla flicka som just krupit

in från vänster. Då störtar en skön yngling fram och tackar gubben för mordet, varvid de röda personerna sjunger och dansar. Därefter gråter ynglingen över flickans lik och talar oerhört upprymda ord, varvid gubben på nytt blir godmodig, skrattar i smyg och yttrar högtidliga och genomskinliga fraser. Kostymerna kan vara helt godtyckliga: stilriktiga eller fantastiska; under vissa avsnitt kan musik förekomma. Men detta är väl rena dårhuset? Eller snarare en dåres hjärna på scenen. Det är möjligt att det rentav förhåller sig så, men vi vill hävda att man med denna metod kan *skriva ett skådespel på allvar, sätta upp det i samma anda och därmed åstadkomma ting av en hittill okänd skönhet*; det kan bli drama, tragedi, fars eller grotesk, allt i samma stil, olikt allt tidigare skådat.

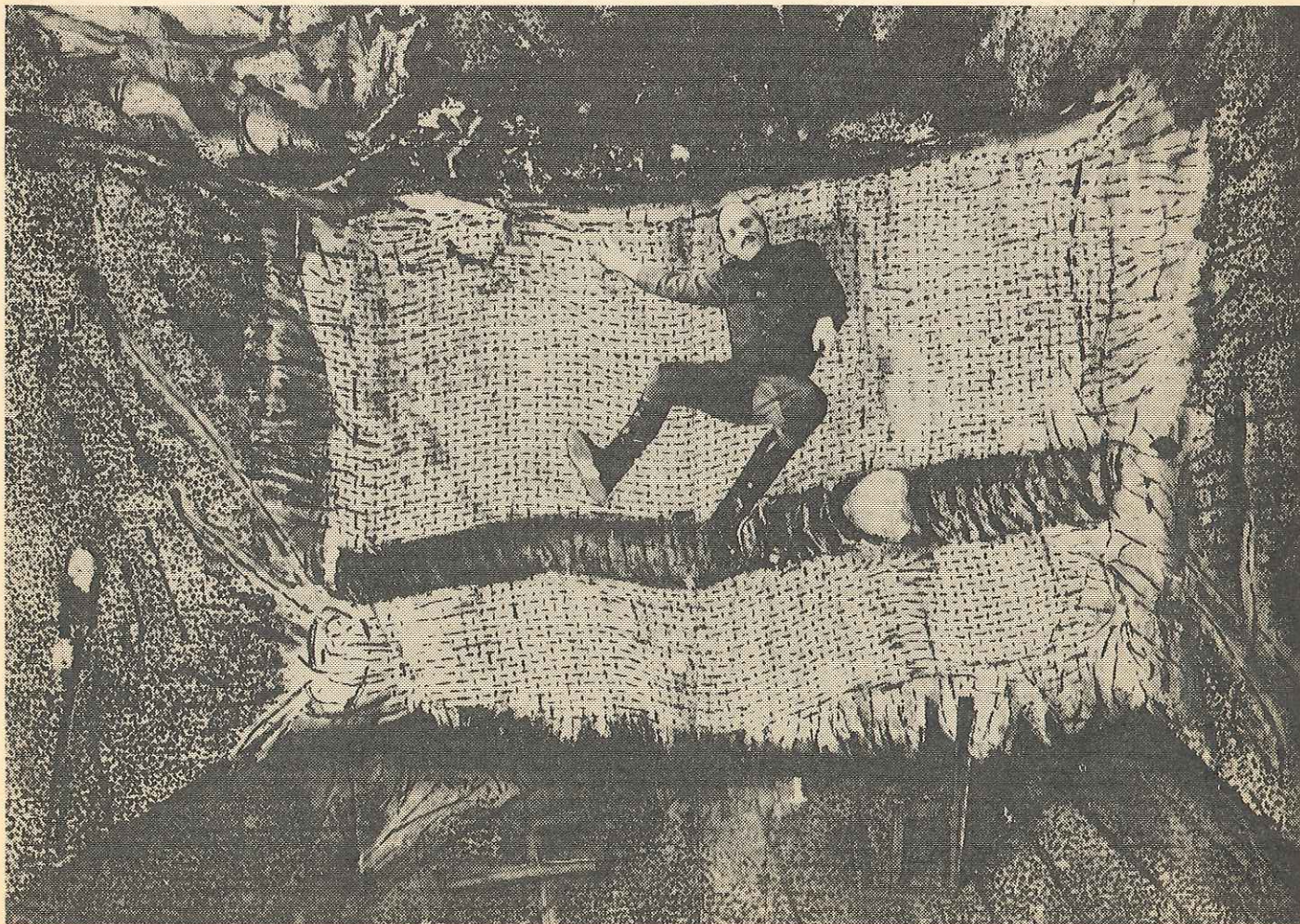
När han lämnar teatern, skall åskådaren ha känslan av att ha vaknat ur en egendomlig sömn, där även de mest vardagliga företeelser ägde ett egendommeligt, outgrundligt behag som kännetecknar drömsyner som inte går att jämföra med något annat. Idag lämnar åskådaren teatern med avsmak eller chockad av verklighetens rent biologiska vidrighet eller storslagenhet eller rasande över att ha lurats av en räcka knep.

Vi måste befria den slumrande Besten, och se vad den kommer att göra. Och om den grips av raseri, kommer vi ändå alltid att hinna skjuta den innan det är för sent.

Oversatt av Lars Kleberg.

29. J. Szajna: scenografisk utkast til MATKA. När han lämnar teatern, skall åskådaren ha känslan av att han vaknat ur en egendomlig sömn, där även de mest vardagliga företeelser ägde ett egendommeligt, outgrundligt behag som kännetecknar drömsyner som inte går att jämföra med något annat.

29



Närmare definition av den rena formens teater

Av S. I. Witkacy

Vi vet inte om det inom de nya formerna kommer att uppstå en scenisk litteratur, som i storhet kan mäta sig med de gamla mästerverken. Inom måleriet har detta i vissutsträckning skett, och sådana genier som Gauguin, Picasso, Van Gogh är enligt vår mening helt jämbördiga med de gamla mästarna. Men låt oss fantisera ett ögonblick och tro att något liknande kommer att ske inom teatern. Hur skön skulle inte *sanningen* hos en sådan föreställning vara! Inte en realistisk sanning, sanningen om människornas storhet och låghet, sanningen om hängivenhet och egoism, utan endast den konstnärliga sanningen, som den moderna teatern tycks ha glömt. Då skulle folk inte gå till detta demoniska hus för att tillfredsställa sig själva med inbillade människors lidande, människor vilka därtill är så påtagliga som ens egen älskarinna eller faster, som ens egen sväger eller fästman, för att tränga sig in till deras hemligheter, med osund nyfikenhet avlyssna deras intima samtal, visa medkänsla med olyckorna, bedöva sina förslappade nationella känslor eller avlasta sig allt som man inte kunnat uttrycka i livet, från de värsta svinaktigheter till människosjälens största sublimitet. Det är obegripligt hur folk kan se varandra i ögonen i mellanakten på realistiska eller psykologiska skådespel eller när de blivit lurade av olika hemska «stämningar» eller djupsymboliska manövrar. Naturligtvis beror det hela också på föreställningen. Liksom även det renaste musikstycke kan tolkas på ett inälvtsaktigt, sentimentalt sätt, eller ett väl spelat stycke åhöras med uppmärksamheten endast riktad på de känslomässiga chockeffekter som varje art av musik kan åstadkomma, så är det också med ett teaterstycke. Teatern är idag ett avlopp för den värsta lögnaktighet, ett förnedrande narkotikum, även om ämnet för händelserna på scenen är de sublimaste känslor, även människorna där hänger sig utan förbehåll och älskar varandra 20 år efter sitt giftermål. Vem angår allt detta! Man kommer ändå alltid till slutsatsen att man blivit lurad och därmed jämnt. Med en realistisk roman är förhållandet litet annat. Där finns inte frågan om *föreställningen*. Vi skall försöka analysera detta problem i ett annat sammanhang.

Den teater som uppfattas som en framställning av livet eller som medel att framkalla en viss känslostämning eller t.o.m. som medel att avgöra vissa problem: privata, nationella eller sociala, innehåller en förtäckt lögnaktighet. Den skulle inte finnas i en teater av den art vi förespråkar /.../ därför att den inte skal försöka imitera något, inte låtsas vara något. Skådespelaren skulle inte föreställa sig utan verkligen skapa /.../ Teaterkonsten skulle inte framställa något slags förvirrad historia vilken man tvingas betrakta med sjuklig nyfikenhet: «Vad skall nu ske?», «Kysser han henne eller inte?», «Blir de avslöjade eller inte?» «Dör han eller dödar han den andre?». Man borde slippa den apparat

för väckande av vilda stämningar, som hela Maeterlincks teater utgör. Människorna vrider sig, hjärtat stannar, svetten sipprar fram, de vill tjuta av fasa, varefter de upptäcker att alltsamman var en illusion. Det är märkligt, att folk efter en sådan föreställning inte grips av vrede på samma sätt som mot en person som t. ex. vill skrämmas med hjälp av vita lakan och fosfor i ansiktet. Efter en dylik föreställning borde egentligen teatern jämnas med marken och skådespelarna huggas i bitar.

Teatern skulle inte hellre bli något forum för författarens «åsikter» om fallna kvinnor, den allmänna rösträtten, syndikalismens betydelse eller någon annan fråga, där dåligt arrangerade scener har till uppgift att tydligt illustrera dessa åsikter. Vore det inte bättre att skriva en traktat, en brochyr eller en oprentiös aforism i stället för att släpa omkring några dockor på scenen under tre timmars tid för att åskådaren när han lämnar teatern skall bulta sig i pannan och säga: «Brukar verkligen synden straffas och dygden få sin lön?», «Det finns alltså inga goda svärmödrar! En sådan skandal!» eller «Anamma! Syndikalismen är ändå inte den slutgiltiga lösningen på klasskampen».

Vi har också hela den klassiska, goda repertoaren, som vi bör lämna i fred, dvs. presentera den så troget som möjligt mot de förhållanden för vilka den skapades. Den innehåller stora, heliga och okränkbara ting som bör behandlas med tillbörlig aktning. Bara inte för Guds skull «förråda» alla de gamla verken och skämma dem med nya säser som produceras med den moderna teknikens alla hjälpmedel. Shakespeare (t. ex. *Hamlet*) presenterad med Stanislavskij-realism eller *Cid* på fem pelare — det är missfoster av samma slag som kalvar med två huvuden, eller ännu gräsligare ting; de får inte leva länge och ingen finner sig i längden i dem. I vår tänkta teater finns ingen illusion — det som är, är bara där på samma sätt som det på en målning av ren form inte kan finnas någon mer eller mindre väl avbildad natur utan endast en viss fristående kombination av former i samma plan. Vi har inget intressa av vissa enskilda existensers tidigare eller kommande liv. Sceniska personer är endast av intresse under den tid vi ser dem på scenen, och det förgångna eller framtiden kan endast blandas in för att om man vill uppnå en stegring av de dynamiska spänningarna. Vi skulle visserligen inte åstadkomma dessa realistiska rysningar i en sådan teater, men vi skulle med säkerhet få känna, att ingen lurar oss på ett rent trivialt sätt, att det som sker på scenen inte är någon ofullkomlig imitation av något som inte kan imiteras utan endast något *med sig själv fullständigt identiskt* — alltså det som borde visas i stället för en massa knep för att framkalla illusion — och att varken författaren eller skådespelaren önskar bedraga oss med hjälp av olika taskspelarkonster. Vi skulle verkligen uppnå i en annan värld

av absolut, formal skönhet och i en sfär av fullkomlig sanning enbart mot uppoffringen av vissa ovanor och missbruk, som till på köpet nästan alla länge varit oss förhatliga. På detta svarar man oss: «En sådan teater finns inte och kommer aldrig att finnas. Detta är en teori, som konstruerats rent intellektuellt, innan något motsvarande verk skapats. Allt detta är ren humbug.» /.../ Vi tror emellertid att en sådan teater, kanske inte genast och kanske inte med ett omedelbart realiserande av det här vitt definierade programmet, likväl måste uppstå. Man har hävdad, att någonting med dessa utgångspunkter måste bli groteskt. Det är möjligt att om vi försökte inrymma dessa nya verk inom samma kategori som det tidigare skapats, skulle vi definitivt, om också inte av logisk nödvändighet beteckna dem som groteska — i förhållande till vårt deformerade liv. Men enligt vår åsikt rör det sig här om en ny kategori, på hvilken vi ännu inte sett konkreta exempel. Analogt skulle vi ur denna synpunkt vara, tvungna att hänföra hela det nya måleriet och den nya skulpturen till kategorin karikatyr. Huruvida begreppen karikatyr och grotesk uttömmande beskriver dessa nya fenomen är emellertid ur realistisk synpunkt utomordentligt tveksamt. Trots sin komik eller tragik skulle dessa skådespel genom sin grundton så fullständigt skilja sig från alla andra, att fastän vissa av dem kanske skulle kunna betecknas som tragisk eller komisk grotesk skulle detta likväl inte träffa deras väsen, dvs. deras formala innehåll, utan endast det oförankomliga men irrelevanta reella innehållet.

Horisonten av möjligheter i denna riktning är obegränsad. Det är tänkbart att staplar av lik på scenen skulle kunna framkalla vrål av skratt från publiken vid första anblicken. Emellertid behöver detta inte betyda någonting, liksom det ekande, vilda skrattet från s.k. «vanligt folk» inför Picassos, Matisse eller någon annan samtida mästares tavlor inte heller betyder någonting. Vi måste vänja oss vil en viss fränhet i intrycken, och först efter detta första intryck kan de nya horisonter öppnas, som vi talar om: en teater bortom skratt och gråt, komik och tragik, en teater renad från lögn och egenartad som en dröm, där det normalt helt omotiverade, löjligen, sublima eller gräsliga händelser skulle genomströmmas av *Tillvarons Eviga Hemlighets* milda, oföränderliga och i Oändlighet strålade ljus.

Oversatt av Lars Kleberg.

30. MATKA, Teatr Kameradny, Krakow 1965. Regi I. Jarczyk, scenografi K. Zachwatowicz. Teaterns uppgift är enligt vår mening just att försätta åskådaren i ett extremt tillstånd som inte kan uppnås med det vardagsliga livets framflytande i sin eklaste form, ett tillstånd av emotionell insikt i Tillvarons Hemlighet.

Av S. I. Witkacy

Skådespelaren behöver inte « skapa » rollen i realistisk mening, dvs. leva in sig i någon tänkt hjältes känslor och på scenen återge dennes tänkta gester och tonfall i viktiga ögonblick. Han skall däremot verkligen *skapa rollen*, dvs. enligt vår uppfattning med insikt om skådespelets helhet med relation till alla andra rollpersoners yttranden och handlingar och de efter förloppet växlande dekorationerna, dvs. med insikt om verkets *formala idé* (till skillnad från dess atmosfär ur realistisk synpunkt), dess karaktär oberoende av all realistisk sannolikhet, med denna insikt forma sin roll så, att han helt oberoende av sin sinnesstämning, sina inre upplevelser och sin psykiska konstitution är i stånd till att med matematisk precision utföra vad just denna rent formala idé kräver: uttala en fras med en viss betoning, ibland med huvudvikten på dess logiska innehåll, ibland på dess klangliga, eller hos åskådaren suggerera en viss bild utifrån den verkliga, föränderliga bilden av situationen på scenen. Skådespelarens arbete blir verkligt skapande först när han uppfattar sig själv som ett element i en viss helhet. När han träder in på scenen återstår blott att utföra, vilket givetvis kan förbättras under repetitioner och föreställningar men ändå förblir blott och bart ett utförande på samma sätt som t. ex. utförandet av en komponerad målning eller utskrivandet och framförandet av en symfoni. Minst av allt bör det finnas inom teatern, om den skall vara något annat och mera än en eländig kopia av verkligheten. I det senare fallet kan « inle-

velsen » vara till stor nytta ehuru man får se upp om uppsättningen går bra kommersiellt och någon person av personerna begår dubbelmord och döms till döden — det är svårt att föreställa sig den titan eller titaninna som skulle kunna leva sig in i detta, säg, 300 gånger utan allvarliga psykiska men eller ren sinnesförvirring. Enligt vår åsikt bör hjälten psykologi och ord endast vara ett hjälpmedel för skådespelaren, som inte har att imitera någon annan utan endast forma rollen i enlighet med sin egen skapande intuition. Skådespelaren måste ha ett grepp om sig själv som en muskivirtuos. Blott med den skillnaden att han har långt vidare fält för sitt skapande — inom gränserna för *det givna verkets identitet*, som regissören måste måna om. Att förstå ett verks rent formala innehåll och att skapa en homogen konstruktiv helhet är en oerhört svår sak. Men som allmän regel kan vi ge en helt negativ princip: *helt glömma verkligheten och helt bortse från alla realistiska konsekvenser av det som sker på scenen i ett visst ögonblick i förhållande till det som skall ske i nästa ögonblick*. Dvs.: i nästa ögonblick på scenen. Givetvis talar vi här inte om de realistiska konsekvenserna utanför scenen med tanke eventuellt tom kassa, massornas vederläggande av regissören, skådespelarna eller författaren och liknande ting, vilka emellertid en experimentell teaters ledning enligt vår mening inte bör taga hänsyn till.

Vi måste understryka att sättet att tala och deklamera i en sådan teater inte kan vara uteslutande emotionellt. Ibland

Några ord om skådespelarens roll i den rena formens teater

kan en viss betoning vara en rent formell effekt (t. ex. när man talar muntert om någon sorglig sak eller tvärtom, vilket f.ö. inträffar i verkligheten när man grips av någon löjlig händelse eller behandlar någonting ohyggligt med likgiltighet), men i jämförelse med de vrål av djurisk lidelse som man idag hör på våra scenen, denna överdrivna stegring av verkligheten, måste artikulationen vara mycket måttfull. /.../ Varje skådespel bör ha sin egen « ton », en okränkbar övre och unre gräns, beroende på författarens intentioner som regissören måste känna på sig eller förstå. Vi vill inte hävda att det inte får förekomma skottlosning, vrål och stönanden på scenen, endast att allt måste tolkas och användas inom gränserna för denna helhetston och inte blott vara uttryck för rent realistiska överväganden. Medan författarna är i den lyckliga situationen att de kan ge sin begeistring fria tyglar ligger det sceniska arbetets stora svårighet i det obönhörliga kravet på måtta. Om man bortser från skådespelarnas ohyggliga rutin var gäller känslotransmission, tycks hela skådespelarkonsten ligga i att hålla kvar den fastlagda grundtonen. Från en synpunkt förefaller detta så oväsentligt att det inte är värt att spilla ord på — men från en annan så svårt att det nästan är omöjligt att behärska. Vi hävdar emellertid, att efter det nödvändiga sökandet efter den rätta tonen — utifrån det formala innehållet — bör detaljerna i utförandet själva få växa fram. Naturligtvis måste skådespelarnas tidigare invanda sätt att väcka emotionella kramper och konvulsioner

Fortsettelse på side 8.



Härmade fåglarna

1

En treårig pojke i Brighton (Storbritannien). Adrian Bates, fick en dag, då han iakttagit de flaxande fåglarna utanför sitt fönster på andra våningen, lust att flyga på samma sätt som de. Han tog sig ut på fönsterbrädet, bredde ut armarna och hoppade, viftande med dem. Efter en fem meter lång flygtur mot marken hamnade han på gräsmattan.

När han förts till sjukhus förklarade han för läkarna: «Jag trillade inte alls ut, jag ville flyga som fåglarna gör».

Express Poznanski 25/6 1958

Först en banal metafor: poesi är att se med albatrossens perspektiv – just därför faller så många till marken när de försöker. Sedan en löjlig bild: vi ser framför oss den potentiella albatrossen. Albatrossen på skeppsdäcket.

Att kastas kring uti den sköna apans famn och höra tystnaden från interplanetära ekon att skåda plågorna och dricka ur det svarta blodet

att släppa loss det vilda skrattet ur ett blodigt inre

vråla av vållust och vada i denna vållust tills det sista andetagets stund är kommen.

(«Tumor Mozgowiec»)

Jag tömde med ett drag alla dessa gifter och som en trasa, ett pappersblad, en urblekt duk,

jag kastades in i en virvlande, okänd kamp med en okänd fiende — var han Satan, kanske Gud?

(«Dåren och nunnan»)

Man har svårt att föreställa sig att dessa fragment är skrivna av en så intelligent människa som Witkacy. Vi vet från annat håll att Witkacy skrev sådana dikter mycket tidigt, under seklets första decennium. Men hans ungdom förklarar ändå inte de här citaten. Vi har svårt att förstå vilken ny impuls som drev den mogna diktaren att föra in liknande versrader i sina skådespel och med dem tryffa sina teoretiska diskussioner. Situationen framställs levande i «Dåren och nunnan»: poeten-grafomanen begår självmord, men strax därpå uppenbarar sig samma poet åter på scenen – levande. Detta fatala poetiska grundmönster hos Witkacy förbisågs ofta. från år 1913. När Witkacy skrev «Bel-sebub-sonaten» var Artaud redan en författare med minst tre böcker bakom sig – «Tric-Trac du Ciel» (1923), «L'Ombilic des Limbes» och «Le Pèse-Nerfs» (1925) – tre diktsamlingar som utgavs i mikroskopiska upplagor om några tiotal exemplar och blev helt förbisedda. Dessutom hade han skrivit ett antal brev om poesi, «Correspondance avec Jaques Rivière», som utgavs av Gallimard 1924. Detta hindrar inte att Artaud – ringaktad, anklagad för oklarhet och formlöshet, bemött av fackmännens «goda råd» – var en djupt olycklig poet. Det är inte riktigt att havererade poeter genast blir kritiker och doktrinärer. Den dålige poeten blir först och framför allt skådespelare.

«Jag har alltid strävat efter att hålla ett slags distans till mig själv, endast det har skyddat mig från omgivningens åsikter»;

Antonin Artaud avviker från Antonin Artaud som kopien från originalet eller den egyptiske kungen från sin mumie. Samma impuls driver Witkacy att i sina pjäser citera egna ungdomsdikter

som exempel på pekoral. Så föds de misslyckade poeternas berömda Verfremdungseffekt: poesin kan, som en av naturen skamlig verksamhet, endast bedrivas under förutsättning av ett fullständigt självförtroende, annars uppstår en viss skygghet som förlamar fantasin. Den enda möjliga utvägen blir passistiska, parodin och autoparodin – alltså förställda, teatrala kommunikationssätt. Om formen sedan är diktens eller någon annan – det beror på den egna självkritiken.

Antonin Artaud blev skådespelare. Han «upptäcks» av Lugné-Poe och börjar samarbeta med Gémier och Claude Autant-Lara. Snart blir han en av stötteleverarna i Dullins unga ensemble. Samarbetet med Dullin blir inte långvarigt: Artaud är en framstående aktör, men oerhört besvärlig (föreställ er t. ex. en Karl den store som kommer till kejsartronen på alla fyra – i Dullins teater!). Nästa anhalt är Comédie du Champs-Élysées med Pitoëff. Sedan en kort episod med Jouvet vid iscensättningen av «La pâtissière du Village» av Savoir-Poznanski. I styckets sista scen vill Artaud framträda med bengaliska eldar och smällare bredvid åtta femmetersdockor av vilka en bär en triumfbåge på axlarna; därmed avbryts samarbetet med Jouvet. Efter detta bara några filmroller i försörjningssyfte.

Witkacy framträdde varken på scen eller i film. När Artaud som Savonarola i Abel Cances film brändes på bål, intog författaren till «Dåren och nunnan» i en krets av «furstar av blodet» och «utländska diplomater» pudersocker ur Mercks kokainburk, drack riktig alkohol och smekte sin katt Schizofrenia. Ibland använde han för övrigt också, liksom Artaud, äkta narkotika. Båda rollerna var lika demoniska. Varför uppfattade samtiden dem då som narraktiga? Jag tror inte att felet låg hos aktörerna utan i dramats fond – i den antagonistiska verklighet som inte ville anpassa sig till dem. Men den antagonistiska verkligheten kan man retuscheras. Verkligheten kan skapas på nytt. Man kan forma sitt eget drama.

År 1927 skriver Antonin Artaud det maktfulla skådespelet «Ventre Brulé ou La Mère Folle», kort därefter en filosofisk pantomim med kommentar, «La Pierre Philosophale». Han författar också filmmanus («La Coquille et le Clergyman», «La Révolte de Bucher», «Les 32», «Les Dix-huit seconds» m. fl.) och gör adaptationer av romaner och dikter, av vilka åtminstone en, «Les Cenci» («efter Stendahl och Shelley»), förtjänar stor uppmärksamhet. De parisiska teatrarna har ingen behov av dessa texter. Artaud försöker under flera år skapa en egen fast ensemble (Théâtre Alfred Jarry). Tyvärr misslyckas alla försök.

Witkacy är vid denna tid redan författare till drygt trettio dramatiska arbeten, men med några få undantag vilar de i skrivbordslådan.

Hans hopp att få spela ett eget stycke, hans sista hopp att skapa en konkret

verklighet, krossades. Återstod bara en drömd värld, en värld av statiska rumsliga föreställningar – en möjlighet att nå målet, om också mycket ofullständigt. Återstod måleriet.

Witkacys verk som bildkonstnär är – trots de stora ord som ägnats det – ur konstnärlig synpunkt diskutabelt. Vi skulle vilja se «enheten i mångfalden» och «riktade spänningar» – men ser bara litteratur. Antingen det rör sig om de «psykologiska porträtten», som enligt upphovsmannens åsikt inte var konstverk, eller de «formistiska» kompositionerna, dessa «Visiter hos Radjan» och makabert deformerade bestar som var ytterligt radikala och nyskapande konstverk – över allt detta måleri vilar en litterär atmosfär.¹⁾

På Galerie Pierre i Paris ägde 1947 en liten utställning rum, som borde ha väckt enormt uppeende bland Witkacys beundrare, en utställning av Antonin Artauds porträtt och «fantastiska kompositioner». Likheten mellan de två konstnärernas bilder är förbluffande. Artauds porträtt, själsliga tvärsnitt av modellerna i en atmosfär av fysiskt förfall («O, mänskoansikten, fält av död»), avbildningar som enligt upphovsmannen inte var konstverk... Hans upproriska «fantastiska kompositioner» vars material var minnen från Mexico och Orienten («... jag har i dem försökt innesluta mänsklighetens andliga historia från äldsta tider till idag»), kompositioner som enligt upphovsmannens åsikt var rena konstverk... Utställningen mottogs med några plattityder om konstnärens originella fantasi och bristen på form, eller förbigicks med generad tystnad.

För litteratur i måleriet får man betala dyrt. Witkacy – skådespelare, skald, profet, romanförfattare, gycklare, dramatiker, trollkarl, filosof – hängav sig åt måleriet utanför samtidens alle formella problem. Jag tror Artauds misslyckanden inom måleriet och poesin – dessa dikter som, enligt Jaques Rivière «ville säga så mycket men förbisåg alla litterära problem av formell natur» – kan härledas ur en liknande psykisk konstitution.

Man måste skilja på ambitionen «att bli poet», «att bli målare», «att bli skådespelare» från viljan att uttrycka sig; bara i sällsynta och mycket lyckliga fall täcker de två drifterna varandra. Att uttrycka sig helt. Dramat låg i det sista ordet.

St. I. Witkiewicz, «Nya former i målar-konsten»:

Konsten (är) ett smutsigare fält än filosofin, ett fält där människan uppenbarar sig i totaliteten av sina känslor och föreställningar... Idag blir alla, som inte har någon plats i livet och tillräcklig kraft för något bråk i den större stilen, konstnärer.

Antonin Artaud, «Correspondance»:

Av alla konstarter är dramatiken vår andes det totalaste uttryck. Strid och förenig, ett fenomen framväxt ur ett annat, ligger i sakens natur. Handling är livets djupaste väsen.

Så börjar sökandet efter Det Totala.

Två misslyckade konstnärer, två «personligheter begåvade med en metafysisk oro, utan någon som helst begränsad uttrycksform», blir ideologer för en ny teater.

2

Så tänkte sig Teofil det fullständiga konstverket: «Genom att pryda tak och väggar med allhandla dekorationer och färger har ni på ett sätt visat Herrens paradis för de troendes ögon. Ni har gjort en hyllning åt Skaparen i Hans skapelse, visat Herren Allsmäktig i Hans verk. Det mänskliga ögat vet inte genast på vilket föremål det skall hejda sig. Om det blickar på taket, tycks detta strålande som en väv av ljus. Om det ser på väggerna blir de till blomstrande trädgårdar. Om det möter en ljusstråle som faller in genom fönstret, bländas det av glas-målningens ouppnåeliga skönhet och beundrar det fullbordade arbetets rikedom...» — Så snart det här rör sig om en hyllning till Skaparen i hans skapelse, så snart färger och ljus leder till en kontemplation av paradiset, betyder det att Teofil, helt rättfram och omedvetet, tilldelat de formella elementen en moralisk roll och en mystisk-kontemplativ värdighet. Det är uppenbart att man därmed gjort en viktig upptäckt om medeltidens konst. Men denna upptäckt har också en tidlös aspekt, särskilt aktuell i det samtida konstmedvetandet.

Lionello Venturi

Intagande av små mängder peyotl eller meskalin framkallar en utbytbarhet av förnimmelserna, hörselstimuli «översätts» till färgsyner, färgförnimmelser till lukter, lukter till ljud; en målare förvandlas till musiker, en poet blir målare, en filosof blir för en kort tid konstnär. Vissa estetiska fenomen är till sitt väsen liknande meskalinvisioner.

Witkacys flitigt kommenterade intresse för meskalinet tycks inte ha varit en tillfällighet. Lika lite är Artauds mexikanska expedition till indianerna Tarahumaras, ett folk som ägnar sig åt att framställa peyotl, någon tillfällighet. Det är heller ingen slump att berättelsen från denna resa, «Voyage au Pays des Tarahumaras», överträffade allt som dess författare dittills skrivit, och att andra delen av arbetet, «La Danse du Peyotl», är den vackraste poetiska texten av Artauds hand.

Det finns individer och riktningar inom konsten, som ser konstens största berättigande i sinnesanalogierna, som vet mycket om sinnesförnimmelsernas beroende av varandra («A svart, E vitt, I rött, U grönt, O blått...»). Det finns rentav hela epoker då mycket avlägsna konstarter ömsesidigt, «peyotiskt» infiltrerat i varandra. Då är det mycket svårt att säga om någon är främst poet eller främst musiker eller främst målare (eller kanske fysiker? matematiker?), om en epok över huvud taget är en epok inom konsten eller kanske inom några nya, ännu odöpta vetenskaper eller kanske inom en ny filosofi.

Allt detta minnar mycket om den idé för en total teater som Witkacy och Artaud (oberoende av varandra!) formulerade. Denna uppfattning om teatern som den mest komplicerade konstformen, där alla andra grenar av konsten — och alla personliga besvikelser — poesi, skådespelarkonst, måleri, musik kan underordnas någon enda, suverän formell idé.

«Renässanskaraktären» hos dessa strävanden är skenbar. Renässansen var en epok av analys: den sönderdelade det som var helt under medeltiden — och om t. ex. «den gudomlige Leonardo» målade änglar och samtidigt ville bygga flygplan, ser vi visserligen ständigt bakom denna renässansens mångsidighet konturerna av medeltidens stabila byggnad, men vi behöver inte tveka om när han var «fysiker» och när han var «målare», ty byggnaden är spräckt, byggnadens två delar låg skilda från varandra. Men här gäller det försök till en ny syntes. Sammanfogandet av det som kluvits. De symptom hos dagens konst, där man inte kan skilja på ängeln och flygplanet. De symptomen påminner mera om biskopen Teofil «fullständiga konstverk».

Antonin Artaud, «Le Théâtre et son Double»:

Den fråga vi ny måste ställa är följande: Finns det i vår skröpliga värld, som sig själv ovetande begår självmord, en grupp människor som är i stånd att påtvinga alla denna teaterns högsta mening, människor som kan återge oss naturliga och magiska motsvarigheter till de dogmer som vi upphört att tro på?

St. I. Witkiewicz, «Teater»:

Är det möjligt att en teater kan uppstå, om också bara för en kort tid, där den moderna människan oberoende av slocknade myter och religioner skulle kunna uppleva metafysiska känslor så som den forntida människan upplevde dem i samband med dessa myter och religioner?

Frågor om en möjlig återvändo och en farlig forskning efter kontaktpunkter mellan det heliga och konsten.

«Teaterns uppgift är enligt vår mening att för-sätta åskådaren i ett extremt tillstånd... ett tillstånd av känslomässig insikt i Tillvarons Hemlighet» (Witkacy).

Ett sådant yttrande låter aningen egendomligt i munnen på en man som anklagade Bergson för irrationalism. Det är betydligt lättare att accepterar liknande tonfall hos Artaud — en poet som brukade läsa Upanishaderna och bland sina föregångare med förkärlek nämnde Böhme, Novalis, Hölderlin, Ruysbroek. Ett av de karakteristiska dragen i denna återvändo är en viss misstro mot den egna medeltiden: därav behovet av att söka sakrala (och estetiska) formler i de ickekristna civilisationerna. Här kommer vi in på exotismen, ett fenomen som åtminstone under de senaste femtio åren, alltsedan den europeiska bildkonstens romans med den magiska negerskulpturen, inte mött något motstånd.

År 1914 deltar Witkacy i en av professor Malinowskis expeditioner, tillbringa en tid i Australien, på Ceylon och Malaya. Det är från denna tid de indiska minnena i romanen «Avsked av hösten» och i ett flertal dramer härstammar, likaså minnena från Australien i «Den tvåhövdade kalvens metafysik». Men besattheten av den orientaliska konsten — «den mänskliga andens högsta uttryck» — liksom intresset för indisk filosofi börjar långt tidigare. Man finner spår av den redan i den Witkacys första, fortfarande otryckta roman, «Bungs 622 nederlag» (1910) och i de

filosofiska förstlingsverken (1902–1904). År 1924 ansluter sig Artaud till den surrealistiska rörelsen. Från denna tid härstammar två mycket karakteristiska dokument: hans «Brev till de buddhistiska skolorna» («Vi lider i Europa av en viss förruttnelse, förnufts förruttnelse») och «Adress till Dalai Lama» («Vi är omringade av vidriga, skrynkliga påvar, av kritiker, av hundar...»). En vidare konsekvens av denna attityd är Artauds redan omnämnda resa till Mexico. «Jag ger mig av för att söka Det Omöjliga», skrev han i ett brev till vännerna. Den avgörande tiden är emellertid 1931, året för den Internationella Kolonialutställningen i Paris och Artauds möte med balinesiska teatern — en kontakt som utlöste en livlig panegyrisk aktivitet och blev katalysator för hans egen teaterteori.

«Den balinesiska teatern, uppenbarade för oss den fysiska och ordlösa formen av teater, där teatern är närvarande utan begränsningar i allt som kan ske på scenen — i motsats till den västerländska teatern, som deklarerat sin underkastelse under texten och påtvingat sig dess begränsningar.»

Grundläggande för den orientaliska teatern är de metafysiska och kollektiva tendenserna. Orsakerna till den västerländska teaterns förkrymphet ligger i dess «psykologiserande» och analyserande — i dess inriktning på enbart sådana temata, små temata, som man behändigt kan fånga i ord. Mot den lilla semantiken reser sig behovet av helighet och av ambitioner av kosmiskt format. Mot denna förkrymphet måste man kämpa.

Mot det överflödiga psykologiserandet vill man ställa «en fantastisk psykologi» (Witkacy) och «en iscensatt metafysik» (Artaud), mot tendenserna till analys — «det magiska skådespelet» (Artaud) eller idén om «Den Rena Formen» (Witkacy). Mot språkets hegemoni på scenen och mot den lärda semantiken skall man ställa ordens melodiska och betydelsebärande värden, som endast skall vara ett av skådespelets många element, ett element i helheten som den röda färgen i en tavla eller tonen ciss i ett musikstycke. Mot iakttagandets teater, «inälvornas» och «kovärmens» teater måste man ställa en teater som verkar med många uttrycksmedel samtidigt, som angriper åskådaren från alla sidor och driver in honom i en «kosmisk trance» (Artaud), förlöser insikten om «Tillvarons Egendomlighet» (Witkacy).

Och vidare — det viktigaste. Vi måste inse att all verklig konst är mystisk — visserligen inte alltid i sin skapande metod, men alltid i sin konsekvens. Artaud upptäckte denna sanning på trettiotalet. Witkacy insåg den långt tidigare och kring detta enda — missförstådda — tema cirklade han i sin filosofi och estetik under hela livet: mot bakgrunden av sina samtidas torftighet blev han ett exceptionellt fenomen.

I bådas fall blev den oundvikliga konsekvensen en fördjupad esteticism, som behandlade formen som det högsta innehåll, som hävdade att ett konstverks överlevande var lika med Tillvarons Hemlighets överlevande — att

det var en akt liknande bönen. I bådas fall löd samma dödsdom över den logiska, psykologiska, civiliserade teatern.

3

WITKACY: Alltså: ... gubben förändras från en godmodig människa till en rasande våldsmän och dödar den lilla flickan som just krupit in från vänster. Då störtar en skön yngling fram och tackar gubben för mordet, varvid de röda personerna sjunger och dansar. Därefter gråter ynglingen över flickans lik och talar oerhört upprymda ord... Det kan vara drama, tragedi, fars eller grotesk...

ARTAUD: Jag nämnde idén om faran. Det förefaller som om det bästa medlet att realisera idén om faran på scenen är det objektiva oförutsägbara, en chock som döljs inte i själva situationerna utan i tingen — en omedelbar övergång från den intellektuella föreställningen till den konkreta bilden; t. ex. får en människa som hädar plötsligt framför sig möta en reell, fullständigt materialiserad bild av sin hädelse...

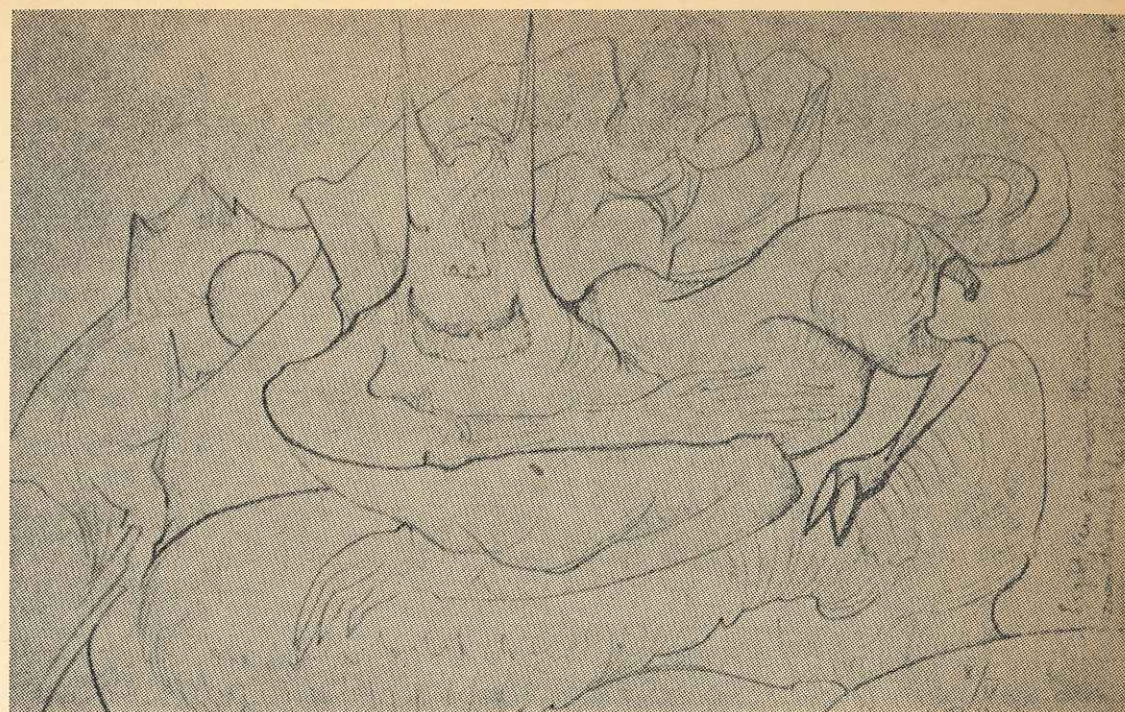
WITKACY: Vi måste vänja oss vid en viss vildhet i intrycken, och först efter detta första intryck kan de nya horisonter öppnas som vi talar om: en teater bortom skratt och gråt, komik och tragik, en teater renad från lögnen och egenartad som en dröm, där det normalt helt omotiverade, löjliga, sublima eller gräsliga genomströmmar Tillvarons Eviga Hemlighets milda, oföränderliga och i oändlighet strålande ljus.

ARTAUD: Med ett ord måste teatern bli ett ovedersägligt bevis för det abstrakta och det konkreta innersta enhet. Genom för våra försvagade sinnen oerhört egendomliga sammankopplingar måste teatern utjämna alla de konflikter som uppstått mellan ting och ande, idé och form, konkretion och abstraktion — den måste bli det förändligaste guldet som förmål befria tingens alla individuella karaktärer i ett enda, enda uttryck, som...

4

Fjärde kapitlet av «Nya former i måleri», «Om de metafysiska känslornas försvinnande» — en profetisk och olycksbådande text, som talar om nödvändigheten av gemensamma framsteg och om den allmänna välfärden men samtidigt förkunnar konstens och filosofins undergång som «sekundära följder» av dess förändringar — är Witkacys bäst skrivna teoretiska text. En sådan koncentration och klarhet i formuleringarna hos mycket dunkla författare väcker alltid många tankar.

På förlaget Denoël utkom 1937 en liten, passionerat skriven pamflett, «*Horscope du samedi 19 juin 1937*» som profeterade den fullständiga undergången. «*Allas vår bestämmelse är döden. Över hela jordklotet går den i uppfyllelse.*» Pamfletten utgavs under pseudonymen «Den invigde». Bakom denna pseudonym dölde sig Antonin Artaud. Undergångskänslan... Denna känsla tar sig mycket olika uttryck. Ibland talar den om en allmän (mer eller mindre fullständig) förintelse, andra gånger låter den oerhört optimistisk — talar om uppnåendet av en jordisk eller hinsides salighet; i samtliga fall förkunnar den slutet på de dittillsvarande förhållandena och ett plötsligt språng, en plötslig övergång till en definitiv verklighet av annat slag. Jag misstänker att dess väsen inte ligger i det ytliga och effektivt tydliga motsatsparet optimism-pessimism utan just i denna målmedve-



31

tenhet. Det förefaller som om undergångskänslan är den oundvikliga konsekvensen av varje sökande efter det absoluta, och att dess utseende endast beror på formen för sökandet.

Människorna fördelar sig på sådana som söker det absoluta och sådana som inte vet vad saken gäller. (Det absoluta kan vara verklighetens existensform eller ett mänskoandens lyte, det absoluta kan man tolka immanent eller transcendent, man kan också helt avstå från att tänka på de här problemen; dessa skillnader är oväsentliga, skenbara.) Viktiga är följande skillnader. De som söker det absoluta fördelar sig på två grupper: dem som söker individuellt och dem som söker kollektivt. Mellan dessa två grupper kan inget samförstånd finnas (oavsett hur möjlig en övergång från den ena till den andra gruppen än är) men en ömsesidig högaktning existerar nästan alltid. Witkacy och Artaud kämpade lidelsefullt, med ett inre krav på rätten till individuella experiment — i tron att framtiden tillhörde de kollektiva experimenten. Jag tror att detta är något som hade avgörande betydelse för deras profetiors mörka karaktär — och den enda förklaringen till sådana människors komplicerade förhållande till religionen, till konsten, till kommunismen. Ensamheten. Det inre tvånget till individuella experiment. Dessa problem skulle lättast kunna förklaras i förhållande till den konkreta biografien — den konstnärliga miljö där Witkacy växte upp, hans andliga rivalitet med fadern, Artauds borgerliga härkomst (han var son till en rik skeppsmäklare från Marseille), hans ensamma uppror mot omgivningen — förhållanden som skulle förtjäna en särskild diskussion.

Vad som intresserar mig mera är en viss karakteristisk skillnad mellan de två konstnärernas katastrofprofetior: den ene av dem förutspår mänsklighetens materiella lycka och andliga förfall, den andre talar om det fysiska för-

31. Tegning av Witkacy.

32. Tegning av Artaud.

fallet. Utifrån denna divergens kan man nå fram till en karakteristik av hela fenomenet.

Mot slutet av sitt liv erkände Witkacy fiaskot för sina konstnärliga strävanden, ägnade sig uteslutande åt filosofin och ville bli betraktad som vetenskapsman. Den Rena Formen — med ambitionen att påverka hela människan och vänder sig till hennes kropp, känslor, intellekt — blir filosofens torra, utpekulerade absolut. Frukten av denna metamorfos är ett filosofiskt system — som, bortsett från vissa motiv, förenar honom med existensialismen — av utsökt otidsenlighet: ett slutet, i detalj genomarbetat metafysiskt system efter 1800-talsromantikernas modell, en filosofi som ibland kan vara mycket vacker (som hos Bergson), ibland infernaliskt svår (här talar jag om Witkacy) men aldrig något mera än en saga för vuxna. Och denna förtvivlade brist på vilja att bli förstådd, dessa IPy, ATy, XNy... Det var undergångens ursprung.

Det enda problemet är att disponera en kropp, att ha tillräckligt mycket kropp för att passera oberörd,

oberörbar...

(«Paris-Varsovie»)

Detta var Artauds utgångspunkt. I de sista avsnitten av «*Le Théâtre et son Double*» läser vi reflexioner om ett skådespel som skall efterlämna «bestående ärr» i åskådarens organism, om de terapeutiska aspekterna på synkroniseringen av skådespelarens och åskådarnas andning — och med fasa konstaterar vi att detta inte längre är en metafor utan skall förstås bokstaveligt. «*Sans alpha et sans oméga, mais avec une tête, deux jambes, deux bras.*» Så lite återstod av den magiska och totala idén om teatern.

Skådespelet som ville uttrycka Det Totala blev en obetydlig hygienisk åtgärd

i Yogas medicinska repertoar. Medan Witkacy befann sig i själens kemiskt rena sfärer och byggde sitt filosofiska system som ingen behövde, hamnade Artaud i den andra ytterligheten, reducerade universum till den mänskliga kroppen. I båda fallen betydde reträtterna halva personlighetens död. Hur kunde det komma sig att så intelligenta människor inte insåg denna enkla sanning? Varför havererade idén om Den Rena Formen? Vad bestämde «den totala teaterns» omöjlighet? Varför klövs verkligheten för de två konstnärernas ögon i två inkongruenta delar? Varför kunde de inte fortsätta lika långt i båda riktningarna samtidigt? Frågorna är alla lika med frågan om möjligheten att fånga och visa det absoluta. . .

5

Efter vulkanutbrotten kommer kemikaliehandlarna. Den svalnade lavan förvandlas till *lapis pumicis*, blir ett utmärkt handrengöringsmedel.

EUGENE IONESCO: Artaud var ingen stor teaterdiktare. Däremot drevs han av en omättlig messianistisk ambition... som var helt oproportionerlig till hans intellektuella resurser. Av allt detta blev en enda värdefull sak kvar: hans brännande eld, som var så verklig att den utan hänsyn förtärde honom själv.

CZESLAW MILOSZ: Ytterst beror kollektivets förändringar inte alltid på balanserade och klassiska personligheter, kanske t.o.m. bristen på sådana är det pris som måste betalas för djärvidhet och desperation. Efter det stora flertalet «mästare» har heller inte någonting blivit kvar, men efter Witkiewicz, som allra minst var någon mästare, har något bestående räddats.

Efter dem som «med ett konstverk griper om universum», som «konfronterar oss med det absoluta», som vet allt men inte är i stånd att förstå sig själva, kommer vanligen de kloka konstnärerna. Efter kulturens stora solister, som inte lyckats anpassa sig till gruppen, framträder de för vilka konflikten mellan konstnär och samhälle redan blivit bara ett litterärt motiv; de behärskar situationen perfekt, de vet konstens och människans gränser, de kan för stunden anlägga varje synvinkel, de förmår effektivt utnyttja föregångarnas dyrt vunna resultat. Jag talar om 50-talets teaterexperiment.

I begynnelsen var ordet. Efterkrigsdramatiken, den existensialistiska dramatiken från 40-talet motsvarar enligt det bibliska mönstret skapelsens första dag: «avantgardismen» bestämdes av de nakna idéerna i dramerna. Under 50-talet följde hos Ionesco, Beckett, Adamov, Tardieu idéernas materialisering – denna «plöstliga övergång från den intellektuella föreställningen till den konkreta bilden» som Artaud talar om. Idén, som ännu hos Sartre irrade omkring på scenen, inneslutes i en gummidocka, på blodiga trasor, i en biljardmekanism. Detta var skapelsens andra dag.

I mekaniska leksaker arbetar samhällsliga mekanismer; människans omöjliga förhoppningar placeras i ett växande gummilik; de blodiga trasorna tas i besittning av döden. «Ett komplex av mer rumslig karaktär blir symbolen för ett helt begreppsområde, för alla möjligheter som det innesluter i sig.»

Så börjar ordets förintelse – det fysiska, rumsliga språket fördrivar det talade språket. Betrakta vilket som helst drama av Beckett eller Ionesco: allt väsentligt som det kan säga oss ligger utanför dialogen. Orden – de få, intet sägande orden – fyller här bara samma funktion som regnets monotona ljud under ett intressant samtal. Ett specialfall av den «fysiska och ordlösa teatern».

Teatern vil inte längre styra tanken – den vill tvinga till tanke.

«I vårt nuvarande degenererade tillstånd kan metafysiken nå våra sinnen endast på det allra våldsammaste sättet – genom huden.» Egendomligt bekanta ord. Försök att demonstrera metafysiken genom huden har tidigare utförts av Camus' Caligula och efter honom av andra. Dessa andras experiment har i hög grad dövat vår känslighet och underlättat förståelsen av det exceptionella. Så uppstod «grymhetens teater», som Antonin Artaud pläderade för. Vi har förstått att de «inälvsartade» sedehistorierna och de förförda flickornas psykologiska förvandlingar inte var det viktigaste; vi har lärt oss att tänka filosofiskt på teatern.

Till priset av grymheten har den moderna teatern övervunnit Artauds «sinne för allvar». Sedan har turen kommit till «känslan för skrattet». I Sartres och Camus' dramer tjänade de naturalistiska grymma effekterna i princip det metafysiska innehållet – men i praktiken drev de ofta pjäserna till de «inälvor» som man just skulle rädda teatern undan (Sartres «Döda utan gravar», Camus' «Missförståndet»). En godmodig människas förvandling till en rasande våldsman som mördar en liten flicka räcker avgjort inte idag. Det behövs mera för att en yngling skall uppenbara sig på scenen och berätta «oerhört upprymda saker».

«Om vi till detta lägger, att vi behandlar vårt lik som ett tal – t.ex. $2 \times 2 = (2)^2 = 4$, liket $\times$ liket = (liket)², varvid bristen på en kvantitativ symbol som 4 gör något av liket i andra potens som inte har någon motsvarighet, men som ändå genom analogi motsvarar talen såsom en för oss okänd stegring av lik-värderna – ökas härmed idéns laddning ännu mera» (Witkacy).

Ett sådant lik blir, utan att upphöra att vara en allvarlig och tänkvärd sak, genom dessa hyperboliska grepp ett groteskt fenomen.

Detta är på samma gång den enklaste formeln för Genets, Ionescos, Becketts, Dürrenmatts, Adamovs, Vauthiers teater: i salongen ekar ljudliga skrattsalvor och hyschningar från de väluppföstrade som inte vet som det passar sig att skratta – deras desorientering är karakteristisk för hela fenomenet.

Här börjar skapelsens sista dag. Sist skapades som bekant människan. Människan som oförtröttligt skapar sin Gud och, varje gång något annorlunda – men på ett oföränderligt «avantgardistiskt» sätt – rekonstruerar de gamla myterna och heliga skrifterna.

Tydligare sagt:

Kombinationen av absurd humor och grymhet, utropad av Witkacy och Artaud och förverkligad i den samtida

dramatiken, står oss idag särskilt nära. Trots detta förefaller det mig som vi ännu inte har förstått dessa strävandens väsen. Vi tar oss fram med en nyckel, med vars hjälp vi i bästa fall kan öppna Dürrenmatts, Adamovs, kanske Ionescos verk.

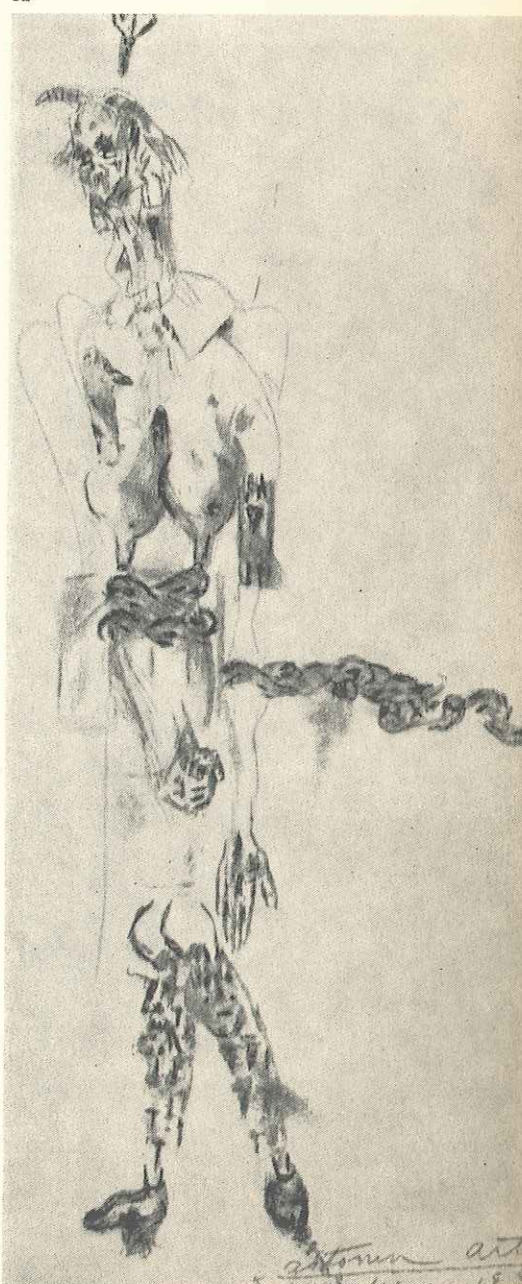
Dürrenmatts, Adamovs, Ionescos skådespel är groteska och tragiska, därför att de talar om en värld som är grym och grotesk; detta resonemang är delvis riktigt. Men vid sidan om de «kloka» konstnärerna och konstverken har också andra framträtt (Genet, Beckett, inom filmen Ingmar Bergman) – verk där det varken rör sig om «grotesk» eller «grymhet» men om en utjämning av bådaderna, dramer som närmar oss till «en teater bortom skratt och gråt, komik och tragik», en teater om vilken Witkacy talade. Vad rör det sig om i det senare fallet? Vad finns under boten, «bortom skrattet och gråten»? Här måste vi upprepa: i konsten är de väsentliga förnyelserna sällsynta.

Oversatt av Lars Kleberg.

Trykt i Dialog nr. 50.

Warszawa juni 1960.

32



33. Portretter malt av Witkacy.

34. Tegninger av Artaud.



34

33

